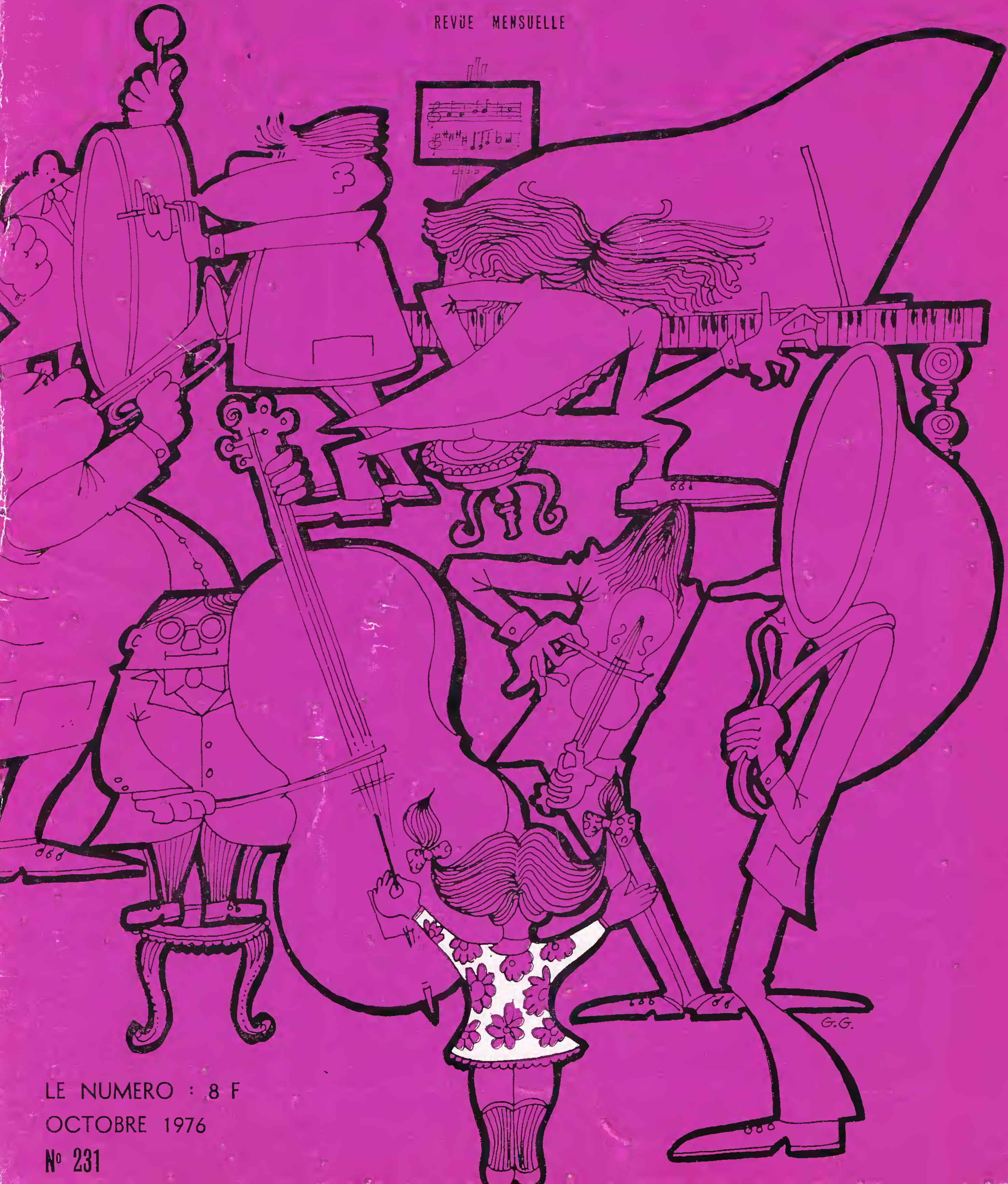
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 8 F
OCTOBRE 1976
N° 231

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 60,—	F. 75,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 79,—	F. 95,—
Abonnement de soutien		F. 120,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

33e Année — N° 231 OCTOBRE 1976

Sommaire

Pages :

NOTRE COUVERTURE

Certains d'entre vous seront sûrement étonnés par notre couverture... Eh quoi ! l'humour ne fait-il pas partie de toute création artistique ?

Et si cette petite fille dirigeant un orchestre est bien impertinente, n'oublions pas d'autres prodiges ! ! !

L'éducation musicale doit passer par la joie d'apprendre, d'écouter et de voir, que ce petit clin d'œil ouvre une saison musicale heureuse.

Editorial

Quelques lettres transmettent l'émoi de certains lecteurs devant la place réservée dans nos colonnes, ces deux dernières années, à la préparation des futurs agrégés.

On nous fait le reproche d'oublier et de négliger le corps professoral (professeurs certifiés, chargés d'enseignement, instituteurs, maîtres auxiliaires).

Une mise au point est donc nécessaire.

Préparer un concours comme celui d'une agrégation n'est pas aisé. Etre aidé, surveillé, contrôlé dans son travail, disposer d'une ample documentation sont choses indispensables.

Quelles sont alors, en ce domaine, les facilités d'étude pour les professeurs disséminés au travers de la France, avec la charge de leur fonction, parfois très lourde ? Pour ainsi dire : nulle.

Cette situation nous parut d'autant plus grave que l'Agrégation d'Education musicale et de Chant choral, une fois créée, on s'aperçut de l'absence fâcheuse d'une préparation officielle par correspondance, notamment mettant à égalité dans leur préparation les uns (les professeurs) et les étudiants en faculté, lesquels disposaient sur place de la documentation nécessaire.

L'Education musicale consciente de ses responsabilités, lesquelles consistent à renseigner et informer dans la mesure de ses possibilités, s'efforça de combler une lacune en organisant une préparation par correspondance.

Comment ? En demandant à des personnalités qualifiées de pallier à la défaillance officielle. *L'E.M.* agit uniquement comme trait d'union entre ces personnalités et les professeurs, candidats éventuels. Et pour que personne ne soit oublié, elle réserva dans ses colonnes une place nécessaire, comme elle le fît d'ailleurs du temps du défunt C.A.E.M.

Il paraît qu'à partir de la présente rentrée, une préparation officielle doive fonctionner.

L'E.M. se retire alors pour ne plus songer qu'à tous ses lecteurs.

Qu'ils veuillent bien nous pardonner si nous avons paru les oublier, mais l'affaire était importante et *L'E.M.* a rempli un devoir, qui était le sien.

André MUSSON

ORGANOLOGIE

par Roger COTTE
Chargé de Cours à la Faculté des Lettres de Reims
Professeur à la « Schola Cantorum »

LES ANCHES

On désigne sous le nom d' « anche » une petite lamelle d'une matière quelconque (métal, roseau, corne, matière plastique, etc.) qui, associée ou non à un tuyau, détermine une fréquence sonore (un son, pour s'exprimer en musicien) sous l'action d'un courant d'air. Dans certains cas, ce sont les caractéristiques de la languette (longueur, poids, souplesse ou rigidité relatives) qui suffisent à déterminer la fréquence, la colonne d'air du tuyau ne jouant guère le rôle que de résonateur. Nous en avons vu l'exemple avec les jeux d'anche de l'orgue [1]. On peut même supprimer totalement ce tuyau et se satisfaire de la fréquence propre de l'anche; c'est le principe de l'ancienne « régale » [2], de l'harmonium, de l'harmonica à bouche et de l'accordéon. Dans d'autres cas, en particulier concernant les instruments « à bouche », dont l'anche subit plus ou moins directement l'action de l'instrumentiste, c'est la longueur de la colonne d'air du tuyau associé qui va déterminer la fréquence. C'est le musicien qui, réglant instinctivement la pression du souffle sur l'anche, « accorde » celle-ci à la fréquence de la colonne d'air.

Les anches de corne ont été utilisées par les organiers de l'époque romaine [3]. Les anches de métal — sauf dans le cas de l'harmonica à bouche — sont l'apanage de l'orgue, de l'harmonium, de l'accordéon et de leurs dérivés. Le roseau, ou même d'autres matières ligneuses, sont très généralement employés pour les instruments à bouche. Des essais d'anches en matière plastique — notamment pour le saxophone et pour les reconstitutions d'instruments anciens (cromornes, hautbois de Poitou, cornemuses, etc.) — ont donné d'excellents résultats et sont plus ou moins commercialisés [4].

Les anches des instruments « à bouche » peuvent être simples ou doubles. Dans le premier cas, ce sont de simples lamelles de roseau (ou de plastique) fixées par une ligature quelconque sur un « bec » rigide; dans le second cas, l'anche est constituée de deux languettes de roseau très minces, placées l'une contre l'autre, et montées sur un petit tube de métal de forme sensiblement conique. Ces deux languettes sont fixées sur la partie étroite du petit tube à l'aide d'un fil très fort, ordinairement de cordonnet de soie (ou nylon). Leurs bords supérieurs, que l'instrumentiste serre entre ses lèvres, doivent être suffisamment rapprochés pour pouvoir se fermer plus ou moins à chaque vibration de l'air insufflé entre elles.

La forme du tuyau associé à une anche (simple ou double) influe de manière très importante sur les caractéristiques du timbre émis. Nous retrouvons ici un phénomène que nous avons déjà abordé lors de l'étude des jeux d'anche des orgues [5]. Alors qu'un tuyau conique associé à une anche donnera un son riche en harmoniques régulièrement superposés, un tuyau cylindrique ne permettra d'émettre qu'un timbre appauvri, privé de ses harmoniques pairs. De plus, à longueur égale (comme avec les bourdons de l'orgue [6]), il sonnera à l'octave inférieure d'un tuyau conique.

Les différentes combinaisons d'anches simples et doubles et des tuyaux coniques et cylindriques permettent d'obtenir quatre grandes familles de timbres réparties comme ci-dessous :

	Tuyaux coniques	Tuyaux cylindriques
Anches simples	Saxophones	Clarinettes
Anches doubles	Hautbois Bassons	Cromornes

Le hautbois

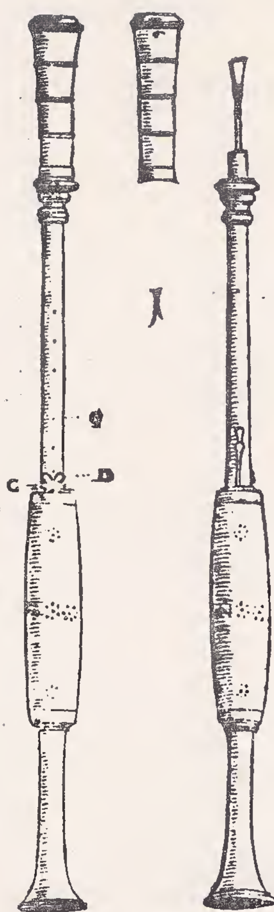
Bibliographie

Ouvrages anciens : comme pour la flûte, ce sont essentiellement les nombreux traités ou méthodes dont il est facile de se procurer des exemplaires en fac-similé (*reprints*) :

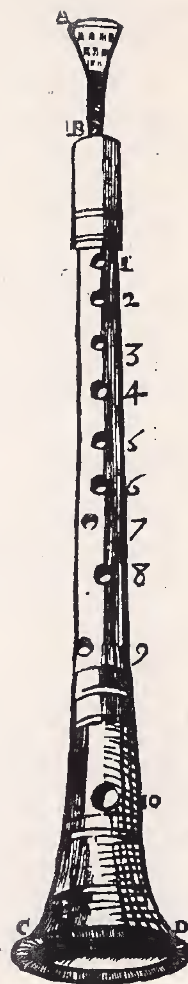
— J. Hotteterre : *Principes de la flûte traversière..., de la flûte à bec... et du hautbois...* Paris, Ballard, 1720; réédition moderne : Genève, Minkoff reprints, 1973.



Basse de hautbois du XVIIe siècle



Hautbois (ou musette) de Poitou (ou de chapeau). L'instrument est présenté monté (gauche), puis séparé de son « chapeau » (milieu, le chapeau, droite, l'instrument seul, avec l'anche apparente). Ext. de PRAETORIUS, *Organographia*, 1619



Hautbois du XVIIe siècle (M. MERSENNE)



Anche double (M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, 1636)

— Jean-Pierre FREILLON-PONCEIN : *La Véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois...* Paris, J. Colombat, 1700; réédition moderne : Genève, Minkoff reprints, 1971.

— Amand VAN DER HAGEN : *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois.* Paris, Naderman, 1792; éd. moderne, Genève, Minkoff reprints, 1971.

— H. BROD : *Grande méthode de hautbois.* Paris, 1835.

— F. GILLET : *Méthode pour le début du hautbois.* Paris, 1940.

Il conviendra également de consulter les ouvrages généraux dont nous avons donné les références [7].

Généralités

Le hautbois est un instrument à anche double et à tuyau conique dont le principe est connu depuis les civilisations primitives.

Historique

Les termes *Aulos* (grec) et *Tibia* (latin) désignent non des flûtes, comme l'affirment à tort la plupart des dictionnaires classiques, mais des instruments qui peuvent déjà être considérés comme des hautbois passablement élaborés (en fonction de l'expression et des techniques musicales de l'Antiquité). Le Moyen Age connaît des instruments semblables sous les dénominations fort incertaines de *chalumeau* [8], *chalémie, douçaine, doucine,* etc. Le terme de *hautbois* (éventuellement orthographié *auxboys, haulboy, haultbois...*) n'apparaît guère avant le XVIe siècle et est fort révélateur. L'adjectif « haut », jusqu'au XVIIe siècle, en musique, ne s'applique pas à la tessiture, mais à la puissance des sons; le hautbois est l'instrument puissant par excellence. Jusqu'à la dernière partie du XVIIIe siècle, les hautboïstes seront incapables d'émettre des sons doux. En instrumentation, jusqu'à Rameau inclus, les hautbois ne seront utilisés que pour le renforcement des *tutti.* Jusqu'en 1762, ils formeront le fonds des musiques militaires, avec les cors et les bassons de préférence aux trompettes, réservées à la cavalerie et dont les moyens étaient par trop limités avant l'invention des pistons. La fragilité des anches doubles n'autorisant pas le jeu « en marchant », ils devaient se limiter à faire défiler les troupes en demeurant immobiles. C'est sans doute à cette origine guerrière, et par assimilation à la trompette, qu'ils doivent l'inutile pavillon dont ils sont encore affublés, et dont le seul effet n'est que de renforcer sensiblement les deux ou trois notes les plus graves de la tessiture, au détriment de l'homogénéité du timbre.

La tenue de l'anche observée de nos jours ne doit guère remonter au-delà du XVIIe siècle. Il semble qu'auparavant, l'exécutant embouchait complètement son anche, les lèvres jouxtant la partie supérieure de l'instrument proprement dit. Pour cette raison, il est souvent difficile d'interpréter les iconographies des époques médiévale ou renaissance représentant des « joueurs d'instruments » aux joues gonflées, qui peuvent être aussi des instruments à anche double (chalémie, douçaine, etc.) que des instruments à embouchure naturelle du type « cornet à bouquin », que nous étudierons ultérieurement. La tenue d'anche « moderne » a été fort bien décrite dès 1700 par J.-P. Freillon-Poncein (cf. bibliographie) : « ... *Prendre la moitié de la canne dont l'anche est faite avec les deux lèvres, et la tenir dans le milieu avec force, serrant à mesure que l'on monte, et donnant de plus en plus de vent, et ce soit sans faire aucunes grimaces...* »

Aux XVIe et XVIIe siècles (jusque vers 1650), il est d'usage de grouper les hautbois en « chœurs » ou « accords ». La famille des hautbois comprend alors des membres fort nombreux, que l'on groupe différemment, en fonction de l'époque ou des habitudes locales. Praetorius (1619) propose différents groupements en quatuor composés de hautbois de trois espèces dont les tessitures s'étagent de quinte en quinte, les parties intermédiaires étant assumées par des instruments identiques. Il préconise par exemple :

— *Au chant :* hautbois en ré ou en do (approximativement l'essentiel de la tessiture, au grave, du hautbois moderne).

— *A l'alto :* hautbois en fa ou en mi (app. la tessiture du cor anglais).

— *Au ténor :* même instrument que pour l'alto.

— *A la basse :* l'instrument dit *basset,* à l'octave grave du soprano.

Mais il admet d'autres groupements, sous réserve de toujours faire assumer les deux parties intermédiaires par deux instruments de même tessiture. Dans certains cas, il préconise la construction d'instruments nouveaux, de tessitures intermédiaires, afin de faciliter l'exécution soit de la partie de ténor (taille), soit la partie d'alto (haute-contre).

Jacques Cellier, organiste de la cathédrale de Reims, on 1585, préconise, quant à lui, un « accort » original. En raison de la sonorité criarde du hautbois soprano, il propose de le remplacer ou de le faire doubler par *un dessus de cornet à bouquin,* instrument à embouchure que nous étudierons ultérieurement. Son « accort » s'organise donc ainsi :

— *Au chant :* cornet à bouquin et (ou) dessus de hautbois (en do ?).

— *Haute contre :* haute contre de hautbois (en fa ?).

— *Taille :* taille de hautbois (en do grave ?).

— *Basse contre :* sacqueboute [9].

— *Basse :* « pédale » (hautbois basse) [10].

Plus pragmatique que l'Allemand, J. Cellier, on le voit, ne lie pas systématiquement la notion d'homogénéité de l' « accort » ou de « chœur » à la logique des acousticiens. Il mêle allégrement instruments à embouchure (anches « lippales ») et instruments à anches doubles. Nous en trouverons d'autres exemples ultérieurement.

M. Mersenne, qui préconise également l'adjonction d'une sacqueboute au « concert » (chœur ou accord) des hautbois, ne décrit que trois espèces de hautbois : le *dessus,* de 2 pieds de long (60 cm), mais dont la longueur vibrante réelle n'est — selon lui — que de 1 pied 1/2 (environ 45 cm), ce qui semble court pour la tessiture qu'il décrit implicitement (une quinzième à partir du ré 3) ; la *taille,* pour lui une quinte plus bas, mesure 2 pieds et 4 pouces (environ 75 cm) ; la basse, enfin, qui atteint une octave au-dessous de la taille (soit le fa 1), mesure 5 pieds (1,50 m environ). Au XVII[e] siècle, ces instruments ont déjà des clés, pour les notes graves, enfermées dans des grosses boîtes de bois plus ou moins sphériques, percées de trous, situées près du pavillon (cf. illustration).

Les basses de hautbois disparaîtront au cours du XVII[e] siècle au bénéfice des bassons ou fagots, plus maniables, et qui seront étudiés ultérieurement.

Les tailles (ou hautes contres) qui seront remplacées par le cor anglais, au XVIII[e] siècle.

Seuls subsisteront les dessus de hautbois dont on n'appréciera guère, jusqu'à la dernière partie du XVIII[e] siècle, que les qualités de puissance. On les utilise, avec l'accompagnement obligatoire des bassons, jusqu'à l'époque des symphonistes de l'école de Mannheim, pour les *forte* orchestraux. Un bon orchestre, de 1660 environ, à 1780, comprend facilement cinq à huit hautbois. C.M. von Weber aura encore, au début du XIX[e] siècle, à lutter contre de telles compositions orchestrales, devenues aberrantes après les progrès des instrumentistes, et surtout dans le contexte romantique.

Le hautbois de Poitou

Avant de passer à la phase « moderne » de l'évolution du hautbois, il est nécessaire de parler d'une variété de hautbois aujourd'hui disparue, mais qui semble avoir été assez largement répandue de la fin du Moyen Age au XVII[e] siècle, puis s'est survécu presque jusqu'à nos jours sous la forme folklorique : le *hautbois de Poitou.* Cet instrument ne différait du hautbois ordinaire qu'en ce que son anche (comme celle des cromornes, que nous étudierons ultérieurement) était recouverte d'une sorte de capsule aménagée en embouchure; l'exécutant ne tenait donc pas l'anche entre ses lèvres, mais soufflait simplement dans cette « boîte », la pression du vent suffisant à faire parler la colonne d'air. Son étendue — suivant Mersenne — était sensiblement la même que celle du hautbois ordinaire, soit une quinzième. Mersenne, toujours, en décrit et représente une basse déjà repliée sur elle-même, à la manière d'un basson. Il semble que les hautbois de Poitou aient été souvent utilisés avec une outre de cornemuse, au lieu de la capsule embouchée. Au reste, Mersenne préconise l' « accort » des hautbois de Poitou ainsi composé :

— *Chant ou dessus :* cornemuse et hautbois de Poitou de dessus en ré.

— *Taille :* hautbois de Poitou en sol (à la quinte grave du dessus).

— *Basse :* hautbois de Poitou en sol grave (à l'octave grave de la taille).

Le hautbois de Poitou est déjà cité par Philippe de Commines dans son « *Histoire durant le règne de Louis XI* »; Mersenne le décrit avec assez de détails et donne même une composition pour chœur ou accort de hautbois de Poitou et cornemuse; Praetorius décrit un instrument semblable, sous le nom de *nicolo,* dans la seule dimension de la taille ou haute contre en do (ut du 4' de l'orgue) ; Lully utilise des hautbois de Poitou dans le divertissement du *Bourgeois gentilhomme.* Enfin, notons que de tels instruments ont été fabriqués en abondance au XVII[e] siècle à La Couture (Eure), patrie des Hotteterre, sans doute à destination des orchestres de ballet et des musiques militaires (ils peuvent, au contraire des hautbois ordinaires, se jouer en marchant, ou même en dansant), et qu'il s'en construisait encore — paraît-il — avant la dernière guerre dans la forêt de Jupilles, près du Mans, dans la Sarthe.

Le musée J. Hotteterre, à La Couture-Boussey, en possède quelques très beaux exemplaires anciens, actuellement en cours de restauration.

(Suite page 22)

L'HISTOIRE DU SOLDAT

TEXTE DE C.F. RAMUZ
MUSIQUE D'IGOR STRAWINSKY

par J. MAILLARD
Professeur d'Education musicale au Lycée Fr. Couperin
(Fontainebleau)

Strawinsky est, pour le mélomane, un sujet perpétuel d'étonnement. Il étonne non point tant par sa conception hardie de l'œuvre d'art, mais par sa constante évolution heurtée qui est le sceau de ce génie parmi les plus originaux de notre temps. Il y a en lui quelque chose de l'artiste médiéval (et je pense surtout aux artisans de l'Ars Nova) qui, ne faisant pas fi de l'héritage dont il est le détenteur, n'hésite pas à se lancer dans une prospection hauturière, belle possibilité pour lui d'élargir le champ d'action de ceux qui lui succèderont.

Dans l'œuvre d'Igor Strawinsky, **L'Histoire du Soldat** marque malgré tout le réel point de départ d'une technique particulièrement séduisante : celle de la petite formation orchestrale, qui inspirera bon nombre de compositeurs contemporains. Il est également convenu de considérer que cette œuvre marque la rupture du compositeur avec sa « période russe ». Certains ont m:me prétendu que Strawinsky avait fait là une œuvre véritablement révolutionnaire, la seule depuis **Le Sacre du Printemps.** A propos de ce caractère soi-disant révolutionnaire de certaines de ses compositions, le musicien lui-même déclare : « On m'a fait révolutionnaire malgré moi. Or, les pensées révolutionnaires ne sont jamais complètement spontanées. Il y a d'habiles gens qui font de la révolution en connaissance de cause... Il faut se garder de se laisser abuser par ceux qui vous attribuent une intention qui n'est pas la vôtre. »

L'Histoire du Soldat ne fut pas pour Strawinsky un début dans le métier d'inventeur de musique. Il était alors âgé de trente-six ans et à la tête d'un œuvre déjà important dans lequel nous pouvons retenir : **Feu d'Artifice** (1907), **L'Oiseau de Feu** (1910), **Pétrouchka** (1911), **Le Sacre du Printemps** (1913), **Le Rossignol** (1914), **Pribaoukti** (1914), **Renard** (1917). Il travaillait de pair aux **Noces.**

A. Génèse de l'œuvre

Durant la première guerre mondiale, Strawinsky s'installa en Suisse d'où il rayonna en divers pays d'Europe : France, Italie, Espagne...

La révolution russe de 1917 le surprit à Rome où il se trouvait en compagnie de Ernest Ansermet, Picasso, Diaghileff, Jean Cocteau. A son retour en Suisse, le musicien se trouve dans une situation pécuniaire difficile : les revenus provenant de son pays sont coupés et il lui faut absolument trouver un moyen de faire subsister sa famille. C'est alors qu'en compagnie de Ramuz, Ansermet et le peintre Auberjonois, il élabore le projet d'un petit théâtre ambulant que l'on pourrait transporter en une tournée à travers toute la Suisse.

C'est dans le recueil de contes populaires russes d'Afaniaseff que Ramuz et Strawinsky trouvent un argument à leur convenance. Le sujet n'était d'ailleurs guère original, puisque nous le retrouvons dans les contes des frères Grimm, et jusque dans le livret de Rip. Il faut noter que ce recueil de contes populaires russes n'était d'ailleurs pas inconnu de Strawinsky qui y avait déjà puisé le sujet des **Noces.**

D'autre part, Ernest Ansermet ayant remplacé Pierre Monteux à la Direction musicale des Ballets russes (ce dernier assurant dès lors celle du Boston Symphony Orchestra) entreprit en 1916-1917, un voyage aux Etats-Unis, au cours duquel il eut l'occasion d'entendre des formations de jazz qui l'intéressèrent à tel point qu'il revint en Europe, rapportant dans ses bagages tout un matériel de jazz-band. De ce fait, Strawinsky fut l'un des premiers en Europe à savoir véritablement ce qu'était la musique de jazz et quels étaient ses moyens.

Le musicien et l'écrivain se mirent à l'œuvre, chargeant Auberjonois de réaliser les costumes et les décors. Ansermet assurait les répétitions. Pour tous ces projets artistiques, il fallait un mécène qui se présenta en la personne de Werner Reinhard, qui assura les frais du lancement et auquel Strawinsky, en guise de remerciement, dédiera par la suite Trois Pièces pour clarinette seule.

L'assemblage disparate dont est faite **L'Histoire du Soldat** (Marches, Air russe, Pastorale, Tango,

Valse, Rag-time, Danse, Chorals) peut étonner, mais la logique qui a présidé à l'élaboration de cette œuvre, le soin que le compositeur a apporté à son travail, ses ingénieuses recherches d'orchestration, font que nous pouvons considérer le résultat obtenu comme l'un des plus beaux exemples de la Musique contemporaine.

B. Analyse musicale

L'Histoire du Soldat fut représentée pour la première fois à Lausanne, le 28 septembre 1918.

L'action se passe « entre Denges et Denezy », deux villages suisses distants d'une trentaine de kilomètres, dans l'étroite bande de terre qui sépare les lacs de Genève et de Neufchâtel. A son sujet, Ramuz écrit dans ses **Souvenirs sur Igor Strawinsky :** « J'étais Russe : le sujet serait russe. Strawinsky était Vaudois (en ce temps-là) : la musique serait vaudoise... Tout de suite, j'avais songé à ces pantalons de basane que portaient alors nos soldats du train (dits tringlots) et il ne pouvait pas ne pas être admirable de faire asseoir un de ces soldats-là, avec son sac de poil, au bord d'un de nos ruisseaux tout en le supposant au cœur de la Russie — de le faire jouer du violon comme si l'instrument avait officiellement figuré dans le paquetage fédéral. Strawinsky, de son côté, avait fait une large place dans son petit ensemble musical, au trombone et au cornet à pistons chers à toutes nos fanfares ; une plus large encore à la grosse caisse, la caisse plate, aux tambours, aux cymbales, qu'elles n'affectionnent pas moins. »

Personnages : Le lecteur (qui fait songer à un Maître Mouche du théâtre contemporain, ou encore au Directeur de la Troupe des « Mamelles de Tirésias »), le Soldat, le Diable, et la Princesse (personnage muet).

Orchestre : 1 clarinette, 1 basson, 1 cornet à pistons, 1 trombone, 1 musicien de batterie (grosse caisse, caisses claires, grande et petite), tambour, tambour de basque, cymbales, triangle).

Le violon a un rôle essentiel (il symbolise somme toute l'âme du soldat).

La batterie, tenue par un seul musicien, a un rôle également très chargé, et sur les quelques cinquante indications données par le compositeur pour l'interprétation de l'œuvre, environ les deux tiers intéressent cet exécutant. Ces indications sont d'ailleurs parfois assez complexes et requièrent de l'exécutant une grande virtuosité.

Disposition de l'orchestre

Trombone	Basson	Clarinette
Contrebasse		Piston
Violon		Battérie
	Chef	

Disposition de la batterie

Caisse claire Gde taille +

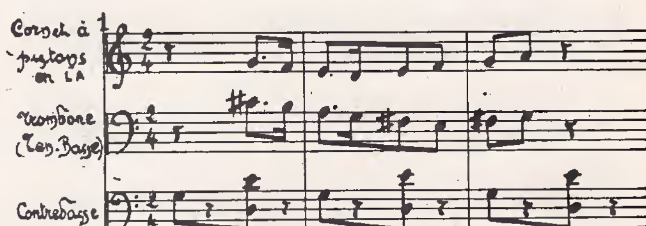
Grosse caisse +   + Tambour

\+ Caisse claire (petite taille)

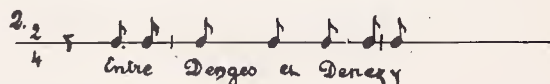
PREMIERE PARTIE

Une petite scène mobile montée sur des tréteaux. De chaque côté, un avancement. Sur un des avancements est assis le Lecteur devant une petite table avec une chopine de vin blanc et un verre ; l'orchestre s'installe sur l'autre.

Une marche extrêmement rythmée est exposée au cornet et au trombone soutenus par une contrebasse martelant les temps (1). Joseph Dupraz, le



soldat imaginaire, retourne chez lui. Le lecteur nous l'apprend dans une lecture rythmée (2) pendant que l'orchestre continue la marche.



Les changements continuels de mesure montrent la fatigue du soldat et les efforts fournis pour conserver une allure quelque peu martiale. Des fanfares aux différents instruments ponctuent les phrases du lecteur :

> **« Entre Denges et Denezy,**
> **un soldat qui rentre au pays...**
> **Quinze jours de congé qu'il a,**
> **il va depuis longtemps déjà...**
> **A marché, a beaucoup marché,**
> **s'impatiente d'arriver**
> **parce qu'il a beaucoup marché. »**
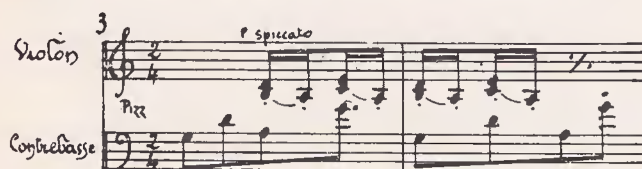
Le rideau se lève au rythme martelé de la caisse claire et de la grosse caisse. Le décor représente les bords d'un ruisseau. Le soldat entre en scène. Formule conclusive de la marche.
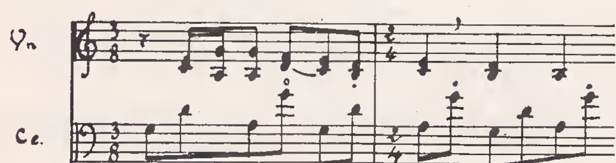
Installé au bord du ruisseau, le soldat ouvre son sac et en sort une quantité d'objets hétéroclites, comme en transporte toujours le troupier en cam-

pagne. Les réflexions du soldat sont faites par le lecteur. Finalement, c'est un violon que Joseph sort de son paquetage ; il l'accorde avec quelques difficultés :

> **« On voit que c'est du bon marché**
> **il faut tout le temps l'accorder... »**

Le soldat se met à jouer. C'est toute sa détresse qu'il exprime en un thème simple mais combien émouvant et d'allure liturgique que souligne le la sur lequel expirent chaque membre de phrase. La contrebasse ponctue ce chant nostalgique, et elle participe tant à la tristesse dévoilée que l'on croit en elle percevoir les battements du cœur de Joseph Dupraz... (3) C'est le seul thème russe de l'œuvre.





Entre le Diable. Ce n'est point le Diable des images d'Epinal ou celui de l'arsenal romantique, ne valant que par son odeur de soufre ou ses oreilles de chèvrepied ; c'est véritablement l'esprit du mal, travesti en petit vieux tenant à la main un filet à papillons symbolique. Des successions de sixtes doucereuses au violon marquent cette apparition. Bien que le soldat ne l'ait point aperçu, la gêne qu'il ressent semble se traduire dans un passage à découvert du violon, plus nerveux. Sur un trait rapide de clarinette, le Diable se cache et le Soldat, retrouvant son calme, reprend le thème initial de la chanson russe qui se termine par une arabesque rapide et imprévue.

Le Diable s'approche et propose au Soldat un marché : échanger le violon contre un livre merveilleux. Quel intérêt pour Joseph ? Il ne sait pas lire. Qu'importe ! le Malin a plus d'un tour dans son sac, et il sait intéresser le pauvre Soldat qui, péniblement, déchiffre les premières lignes du gros ouvrage :

> **« A terme, à vue, cours des changes...**
> **Pas moyen d'y rien comprendre. »**

— Essayez toujours, ça viendra ! rétorque Méphisto qui insiste :

> **Des titres !**
> **« C'est un livre... C'est un coffre-fort...**
> **On n'a qu'à l'ouvrir, on tire dehors...**
> **Des billets !**
> **De L'OR ! »**

Après bien des difficultés — Joseph ne voulant pas léser le bon vieillard, son violon ne lui ayant coûté que dix francs ! — le marché est conclu. Mais le Diable est incapable de sortir un son de l'instrument, et Joseph de tirer parti de sa nouvelle acquisition ; ils décident donc d'un commun accord de se rendre chez le petit vieux, qui habite justement dans la bonne direction. D'autant plus qu'en voiture, le trajet paraîtra beaucoup moins long et que les jours de marche peuvent être agréablement remplacés par trois jours de repos bien mérité !

Hélas ! au bout de ces trois jours, si Joseph sait lire le livre, ce livre étonnant qui donne les cours de Bourse, une semaine à l'avance, si le petit vieux sait actionner le violon, le malheureux soldat, retournant chez lui au son de la marche initiale (1) s'aperçoit que son absence n'a pas été de trois jours, mais de trois ans. Ses amis, sa mère, le prennent pour un revenant... Quant à sa fiancée : mariée ! Deux enfants ! Il réalise alors l'étendue de son malheur.

Le décor représente le clocher du village vu à une certaine distance. On voit le Diable en marchand de bestiaux. Appuyé sur sa canne au milieu de la scène, il attend. On entend toujours, dans la coulisse, Joseph se lamenter :

« Et à présent, qu'est-ce que je vais faire ? »

Suit une musique expressive, dialogue douloureux entre la clarinette, le basson, le cornet, le violon et la contrebasse, débutant par le thème de l'interrogation à la clarinette (4).



La réponse, au basson, dénuée de sens (il n'y a pas de solution à un tel malheur) n'utilise que trois notes, mais ces trois notes suffisent à Strawinsky pour exprimer avec circonspection l'état d'âme du Soldat. La véritable réponse semble d'ailleurs donnée par les chants d'oiseaux à la clarinette.

A la vue du Diable, le Soldat veut se précipiter sur lui et l'étrangler. Mais l'autre le confond rapidement et les deux compères se séparent à nouveau, pendant que la musique interrogative est reprise (6).

« Il se mit à lire dans le livre et le produit de la lecture fut l'argent, fut beaucoup d'argent, parce qu'il connaissait l'événement avant le temps... »

Bientôt, « un télégramme qui lui apporte des nouvelles de ses bateaux : toutes les mers à moi ! Je suis enfermé... Je suis mort parmi les vivants ».

Après une longue tirade du Lecteur, le rideau se lève ; on voit le soldat assis avec le livre à son bureau. Le Diable, déguisé en vieille femme, vient, malignement, lui proposer d'intéressants achats : le contenu de son paquetage, ce paquetage qu'il traî-

nait avec tant de peine « entre Denges et Denezy ». O dérision, ne lui propose-t-il même pas le violon ? Le Soldat se précipite sur lui. Le Diable cache le violon derrière son dos :

« — Combien ? je vous dis. — On s'arrange toujours entre amis (tendant le violon). Je vous permets de l'essayer, nous conviendrons du prix après. » Le Soldat s'empare du violon. Il essaie de jouer, le violon reste muet. Le Soldat se retourne, le Diable a disparu. Le Soldat jette de toutes ses forces le violon dans la coulisse. Il revient à son bureau. En lui se magnifient les souvenirs heureux et, tandis qu'il rêve, l'orchestre reprend :

« Ces vieux airs du pays, au doux rythme [obsesseur
Dont chaque note est comme une petite [sœur... »

Brusquement, il prend le livre et le déchire en mille morceaux.

DEUXIEME PARTIE

La seconde partie débute par la marche du début de l'œuvre quelque peu modifiée. Lecture rythmée comme auaparavant :

« Entre Denges et Denezy,
et il s'en va droit devant lui.
Où est-ce qu'il va comme ça ?...
il va depuis longtemps déjà.
Le ruisseau, ensuite le pont,
où est-ce qu'il va ? le sait-on ? »
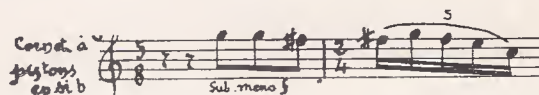
Joseph s'est débarrassé de toutes ses richesses et il se retrouve « comme dans le temps, avec le sac en moins et les choses dedans ». La Marche (1) continue et notre héros arrive bientôt dans un charmant village. Une brève apparition dans une auberge décide bientôt de son avenir : la fille du roi de ce pays-là est malade. Personne ne peut la guérir ; pourquoi Joseph ne tenterait-il pas sa chance ? conseille un habitué du cabaret... Coup de poing du Lecteur sur la table.

« Pourquoi pas, après tout ?
Au revoir, collègue, et merci du renseignement !
Il se lève dans le même instant.
Il se lève, il sort, il s'en va.
A l'entrée des jardins du Roi,
les gardes lui demandent où il va :
Où je vais ? Je vais chez le Roi ! »

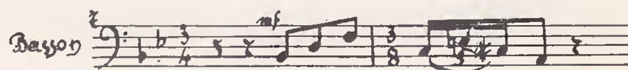
Eclate la Marche royale, pleine d'un juvénile et populaire enthousiasme. Grupetti coquins du cornet qui évoquent irrésistiblement une agréable et dynamique musique de cirque qui impose impérieusement le sourire. Le thème de la marche est exposé au trombone soutenu par les martiaux contretemps de tout l'appareil instrumental (5). Puis le cornet se



fait l'interprète du soldat (6) que l'on imagine chantonnant,



l'événement lui ayant redonné toute sa gaîté d'antan. Des accents espagnols au basson (7) nous font songer aux frissons



de joie qui font exécuter les entrechats à notre amis Joseph.

Le rideau se lève. Sur un rythme obstiné du tambour à timbre et quelques traits de virtuosité de la clarinette, du cornet et du trombone, apparaît le Diable. Il est dans une salle du palais royal, en tenue de violoniste mondain : habit, cravate blanche. Il tient sur son cœur, d'un air avantageux, le violon du soldat. Il sort en saluant. Fin de la Marche royale.

Le lecteur tient un jeu de cartes entre ses doigts. Il nous apprend que le roi a autorisé Joseph à voir la Princesse. Le rideau se lève. On voit une salle du Palais. Le soldat est assis avec un jeu de cartes à une petite table toute pareille à celle du Lecteur. Une chopine et un verre, comme le Lecteur. Il faut qu'il y ait une parfaite symétrie entre le jeu du Soldat et celui du Lecteur. Entre le Diable ; Joseph est en train de terminer une réussite. L'autre a beau se moquer de lui, Joseph continue imperturbablement son jeu. C'est le Lecteur qui fait, en aparté, les réflexions qui viennent à l'esprit du Soldat. Cette scène, au cours de laquelle les trois personnages parlent parfois simultanément, est traitée par Ramuz de main de maître. C'est à mon sens une scène maîtresse du théâtre contemporain dépassant et de loin certaines autres scènes de jeu de cartes autrement réputées. Le Diable lance ses sarcasmes :

« Il n'y a qu'Elle, cher ami...
Pour toi, c'est fini...
F... i... fi... n... i... ni... »

Mais le Lecteur s'adresse au Soldat :

« Débarrasse-toi de cet argent, tu es sauvé.
Joue aux cartes avec lui, il va te le gagner.
... Il gagnera, il veut toujours gagner
Toi, tu vas perdre : il sera perdu. »

Et en effet, le Diable gagne et bientôt, anéanti par l'amoncellement de cet or qui lui revient, et qui représentait pourtant sa victoire sur Joseph, il retombe sur sa chaise, puis le haut de son corps

se renverse sur la table. Notre Soldat se sent léger ; il tend la main vers le violon. Mouvement convulsif du Diable. Le Lecteur clame : « Il n'en a pas encore assez ! » Joseph vide à plusieurs reprises un verre d'alcool dans la bouche du Diable, puis attend un instant : Méphisto ne bouge plus. Le Soldat s'empare du violon et tout de suite, debout à côté de son ennemi, se met à jouer. Petit concert au cours duquel sont travaillés les thèmes entendus au cours des airs russes (3). Un thème, alors épisodique, prend ici toute son importance : c'est celui qu'expose le cornet et que Strawinsky a dit avoir été entendu en songe par lui, chanté par une bohémienne allaitant son enfant sur les marches de sa roulotte (8).



Le thème de la chanson russe, traité contrapunctiquement, n'est d'ailleurs pas utilisé dans son intégralité et le compositeur l'orne ici d'une dentelle de doubles, triples, voire quadruples cordes qui en font, non seulement par leur écriture, mais par le souffle qui les anime, de proches parentes de ces arpèges dorés des Partite pour violon seul de Jean-Sébastien Bach (9). Durant l'exécution de ce « petit concert », le
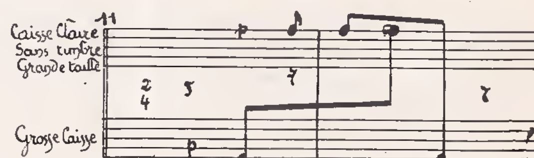


lecteur crie :

> **« Mademoiselle, à présent, on peut le dire,**
> **Sûrement qu'on va nous guérir...**
> **... on a été tiré de la mort, on va vous tirer de la mort. »**

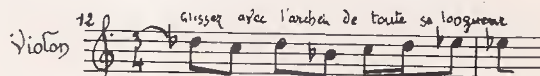
Le rideau se lève. La chambre de la Princesse. Elle est couchée de tout son long sur son lit et ne bouge pas. Toute la scène qui suit est mimée et dansée. Le Soldat entre et se met à jouer trois danses dont on pourrait dire, comme on l'a déjà fait pour la « Valse » de Maurice Ravel, qu'elles ne sont pas danses, mais les danses par excellence. La première est un tango, dont le rythme caractéristique est donné uniquement par la batterie. Un violon, une clarinette épisodique et quelques membranes ont permis à Strawinsky de nous donner un parfait échantillon traité quelque peu caricaturalement, de danse moderne ; le début ne semble qu'une mise en train rythmique (10).



soulignée par la caisse claire et la grosse caisse (11)
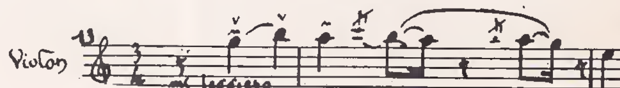


Mais bientôt apparaît le véritable thème (12)



qu'accompagne la clarinette dans le chalumeau et sur lequel danse la Princesse bientôt guérie.

L'enthousiasme et l'entrain de la jeune fille augmentent avec les nouvelles danses : tout d'abord une valse à laquelle nul ne peut résister tant son eurythmie envoûte et ses envolées à la viennoise entraînent sur les ailes de la danse (13).
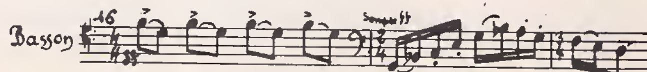


Bientôt ce rythme devient frénésie et l'on ne sait plus si l'on entend la valse ou des réminiscences de cette chanson russe (3) qui donne à toute l'œuvre un étonnant caractère d'unité, mais les doubles cordes très staccato du violon nous imposent une nouvelle danse qui n'est autre qu'un rag-time, au rythme particulièrement cher au Strawinsky de 1917. La parenté du texte violonistique avec celui des Partite de Bach prend ici toute sa signification et l'audace d'écriture est la même que celle du Cantor dans certaines de ses bourrées ou gavottes. Ce rag-time se divise en parties mélodiques et parties rythmiques. Le rôle principal est ici encore tenu par le violon soutenu par la batterie, les autres instruments n'ayant qu'un rôle épisodique, ce qui a fait dire à je ne sais quel critique : « L'Histoire du Soldat, mais ça pue le violon ? » Du thème initial (14) est tiré une sorte de refrain rythmique (15).
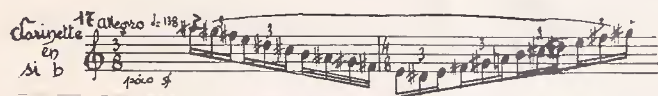


L'euphorie s'accroît lorsqu'aux éléments normaux de la batterie se joignent la clarinette et la contrebasse qui donnent à ce désarticulement sonore une saveur toute particulière.

Le Diable essaie de troubler la joie des deux nouveaux amis. Mais Joseph est bien le maître de la situation. Il se met à jouer la danse du diable que le Malin est bien obligé d'exécuter (16). Le génie



de Strawinsky est inouï qu'il nous permette d'admettre un quart d'heure de rythmes aussi impérieux sans jamais lasser notre curiosité et que cette quatrième danse, malgré le peu de moyens dont disposait le compositeur, nous paraisse nouvelle, étonnante, et essentiellement différente des autres. Des appels arrachés, des arabesques rapides (17) nous permettent d'imaginer aisément les contorsions du Diable qui tombe bientôt à terre, épuisé.



Evidemment, la Princesse est amoureuse de Joseph Dupraz, et le Diable expédié dans la coulisse, les deux jeunes gens tombent dans les bras l'un de l'autre pendant qu'à l'orchestre cette effusion est soulignée par un charmant petit choral, duquel le cornet laisse émerger le thème du choral de Luther. Je ne puis résister au désir de donner intégralement ces quelques mesures (18) :

Le Diable n'est pas content ; il passe la tête par la porte, et sans chanter, mais en prose rythmée sur les pizzicati de la contrebasse et du violon, qu'agrémentent quelques traits aux autres instruments (empruntés à la marche initiale) (1), il lance ses imprécations :

« Ça va bien pour le moment,
mais le royaume n'est pas tant grand.
Qui les limites franchira
En mon pouvoir retomberrrrra ! »

l'r final souligné par un ra de la caisse claire.

Mais les amoureux sont seuls au monde, et les accordailles se font au son du grand choral à quatre voix au début duquel s'entend encore « C'est un rempart que notre Dieu » sur un contrepoint expressif du cornet, une quarte au-dessus du petit choral. Ces quatre parties sont exécutées par la clarinette (tantôt dans le clairon, tantôt le chalumeau), le basson, le cornet et le trombone. Le violon et la contrebasse tiennent de longues pédales en harmoniques et en trémolos. Certains commentaires du Lecteur sont intercalés entre les versets du choral, et ce dernier donne un caractère tout à fait particulier à la philosophie bon enfant qui les inspire et au fatum qui les guide :

« Il ne faut pas vouloir ajouter à ce qu'on [avait,
On ne peut pas être à la fois qui on est et [qui on était.
On n'a pas le droit de tout avoir : c'est [défendu.
Un bonheur est tout le bonheur ; deux c'est [comme s'ils n'existaient pas. »

En effet, un jour, elle le supplie de lui parler de sa famille, de retourner vers elle, même. Et lui se laisse séduire :

« Pourquoi pas ?
Peut-être que ma mère me reconnaîtra, cette [fois ;
Elle viendrait habiter avec nous,
et comme ça, on aurait tout.
J'aurais tout ce que j'avais avant
et tout ce que j'ai à présent. »

A ce moment, on voit passer le Diable devant le rideau baissé, en magnifique costume rouge.

Et les voilà partis tous deux, vers le village natal. Voilà la borne frontière. Elle, elle est restée en arrière. De nouveau, le Diable passe devant le rideau. Il l'appelle, il s'est retourné. Le rideau se lève. Même décor qu'à la seconde scène : le clocher du village et la borne frontière. On voit le Soldat qui s'est retourné et fait des signes. Il se remet en marche, il arrive à la borne ; le Diable tombe devant lui. Il a de nouveau le violon, il joue sur le violon. Marche triomphale du Diable sur le thème de la Marche royale au son de laquelle, jadis, Joseph partait si allégrement guérir la Princesse. Cruelle dérision (19) :

Cette marche, entrecoupée d'éclatantes et ironiques fanfares, est d'une construction et d'une orchestration extrêmement intéressantes. Elle affecte la forme d'un lied A B A, la dernière partie n'étant qu'une esquisse de répétition au cours de laquelle un simple rythme syncopé tiendra lieu de réexposition du thème. Cette page, qui débute avec tout l'appareil orchestral, se termine d'ailleurs par un dialogue du violon et de la batterie, cette dernière terminant d'ailleurs l'œuvre sur un rythme étonnant (20)

(Suite page 33) →

Journées d'information des 23, 24 et 25 avril 1976, à Toucy

" MUSICOTHERAPIE "

par Andrée LEVALLOIS

Dans son allocution de bienvenue, Mme Blanche Leduc, après un bref historique de l'I.S.M.E. International, précise les buts de la Section française, avant tout, informer ses membres sur tous les travaux et recherches pratiqués dans les différents pays, sans prendre position lorsque des divergences apparaissent. Certains pays sont très en avance sur la France en ce qui concerne une science nouvelle, encore balbutiante, dénommée « musicothérapie ». Il s'agit de chercher comment la musique et quelles musiques peuvent atteindre profondément l'individu et apporter des résultats dans le cas d'anomalies ou de certains états pathologiques.

L'Angleterre, grâce à Mme Alvin, possède un centre de formation de musicothérapeutes qu'elle a créé et continue d'animer ; en France, M. Jacques Porte est chargé d'un service à l'Hôpital Psychiatrique Sainte-Anne, à Paris, et poursuit également des recherches à l'Institut Maïeutique de Lausanne.

C'est un grand privilège de les trouver rassemblés pour ces Journées, Mme Leduc leur dit la gratitude de tous les participants.

M. Ameller apporte une introduction à ces travaux en faisant le point des différents types d'handicapés qui ont déjà bénéficié des bienfaits de la musicothérapie. Son exposé sera reproduit *in extenso* dans le *Journal de la Confédération musicale de France* qui sera adressé à tous nos membres.

Prête à répondre à l'attente de tous, Mme Alvin souhaite que des questions lui soient posées pour orienter son exposé ; la meilleure façon est de demander à chacun de se présenter, il en résulte une série de réflexions et d'échanges qui sont déjà un exposé de principes.

Un musicothérapeute doit être un grand artiste, excellent exécutant, mais aussi un psychologue et un éducateur connaissant les cas pathologiques qu'il essaiera d'améliorer.

Le principe fondamental est de faire confiance à l'enfant, la musique n'est pas ce qu'on enseigne mais ce que l'on partage ; il faut partir de l'enfant, de ses possibilités et adapter constamment ce qu'on lui propose, à une réussite si modeste soit-elle.

L'audition de bandes et les explications fournies par Mme Alvin sur les expériences vécues qu'elles révèlent permettent de mesurer les qualités humaines de notre conférencière qui fait preuve d'une inlassable patience, d'un grand amour pour les enfants et d'une grande imagination pour obtenir des résultats inespérés bien que parfois très modestes. Une telle richesse de connaissances et de finesse psychologique explique le succès de Mme Alvin qui sait, non seulement établir le contact mais gagner la confiance et l'affection des enfants dont elle s'occupe. (Signalons que Mme Alvin insiste sur la nécessité pour le musicothérapeute de ne pas sombrer dans la sensiblerie et de toujours garder un équilibre personnel et un certain recul s'il veut continuer à être efficace.)

Dans le centre qu'elle a créé à Londres pour former des musicothérapeutes, Mme Alvin choisit un nombre restreint d'étudiants qui doivent, au départ, être diplômés en musique, être de bons exécutants et répondre à des questions attestant leurs qualités humaines et leur détermination à choisir cette carrière.

Pendant une année d'études à temps complet, ils recevront un enseignement magistral dispensé par des spécialistes non musiciens : psychiatres, psychologues, physiologistes ; les acquisitions seront ensuite exploitées autour de cas concrets pour la recherche des méthodes à employer, mais il faut beaucoup de ressources personnelles, d'imagination et savoir que chaque cas est particulier.

Mme Alvin a apporté quelques-uns des instruments qu'elle utilise, qu'elle confie aux enfants et explique ses préoccupations lorsqu'elle choisit ou fait choisir l'instrument.

Rien n'est laissé au hasard, il faut savoir l'importance des différents paramètres et adapter le choix au cas de chaque enfant en tenant compte, non seulement de ses goûts, mais de ses possibilités physiques et de ses limites. Des expériences vécues et de l'expérience acquise, notre conférencière peut tirer quelques enseignements, par exemple :

— le timbre a un effet prépondérant ;
— les instruments à cordes sont particulièrement appréciés pour leurs ressources sonores ;
— la résonance d'un carillon stimule la voix ;
— il est important qu'un son dure, l'enfant le suit jusqu'à son extinction ;
— la taille de l'instrument, dans certains cas, a une influence sur le psychisme.

De toute façon, il est très important pour un malade de pouvoir jouer d'un instrument, c'est un moyen de se défouler, à condition que ce ne soit pas, au départ, un geste appris. Il faut proposer et ne jamais imposer, le non-dirigisme reste recommandé. Avec un instrument, il peut y avoir transfert, on peut projeter à l'extérieur, envoyer dans le monde son anxiété, son agressivité : on se débarrasse. Encore faut-il que le geste ait une certaine amplitude, une certaine direction : tout ceci exige du musicothérapeute une analyse fine et précise du cas envisagé.

Il est bien difficile de résumer par des mots tout ce qu'apporte l'audition d'une bande commentée par Mme Alvin : elle permet de revivre une expérience et d'apprécier le résultat d'un travail patient et persévérant. C'est ce qui ressort plus encore du film présenté en soirée et qui relate l'expérience, particulièrement difficile, de rencontrer quelques enfants gravement atteints et de montrer comment on peut éveiller leur intérêt, leur proposer une rencontre avec la musique : ils sont surpris de voir le violoncelle sortir de sa grande boîte : ils vont le toucher, l'entendre... et en jouer à leur tour en faisant vibrer une de ses cordes. Et c'est un nouvel émerveillement de frapper la lame de ces instruments savamment distribués et d'obtenir un son.

Les questions fusent auxquelles Mme Alvin répond aimablement en soulignant combien cette expérience, en présence des cinéastes, avec des enfants gravement atteints qu'elle rencontrait pour la première fois, était périlleuse. Cependant, le contact qui s'est, immédiatement établi, permet de penser qu'un traitement prolongé aurait, sûrement, été couronné de succès. De vibrants applaudissements ont manifestée l'admiration et l'émotion du public.

Au cours d'autres interventions, Mme Alvin a traité le sujet très important de la voix : Française arrivée en Angleterre sans connaître l'anglais, elle a, par expérience, mesuré le drame qu'est l'impossibilité de communiquer et compris que l'étude d'une langue est, avant

tout, affaire auditive et que l'accent tonique et l'inflexion jouent un rôle capital dans la compréhension du langage.

Il est très utile de développer la voix, de prendre conscience de son importance.

Certains enfants ont une voix anormale et les parents n'en sont pas conscients. Le timbre de la voix d'un éducateur influence ses élèves. Le magnétophone révèle toutes les anomalies, il est d'un grand secours.

L'individu qui refuse de parler, refuse de se faire connaître, la voix révèle son identité. C'est parfois par un grognement et après un long effort qu'on commence à obtenir un résultats, il faut l'utiliser et se débarrasser de tous les préjugés pour accepter ce qui se présente en se gardant de juger selon les critères de l'adulte et du spécialiste, d'où l'importance pour connaître l'enfant, de se bien connaître soi-même.

Outre les traitements individuels, Mme Alvin s'occupe également de groupes, car la musique est, avant tout, communication, dans l'un et l'autre cas, utilisant soit l'instrument, soit la voix, soit les deux, alternativement ou simultanément, elle obtient de véritables « créations » au sens spontané du mot et en ayant soin de proposer des éléments qui écartent la cacophonie ; la gamme pentatonique est évidemment sans danger et nous avons entendu des réalisations qui ne manquaient ni d'intérêt, ni de charme. Il faut leur donner un titre pour encourager l'effort et ne pas écarter l'occasion d'en tirer quelques éléments d'un apprentissage théorique, si modeste soit-il : c'est ainsi qu'on peut arriver à une représentation graphique en partant de couleurs pour arriverà une portée, on peut aussi obtenir des dessins.

Des dialogues très intéressants se sont établis à la suite de questions posées témoignant de l'attention et de l'intérêt de l'auditoire, ils ont permis de réfléchir sur ce qui pourrait aider à faire évoluer la pédagogie courante.

M. Jacques Chailley propose de modifier le processus habituel et de partir de l'âge mental musical qui peut différer de l'âge intellectuel. M. Guibert met en garde les éducateurs qui ne doivent pas devenir des scrutateurs mentaux, mais plutôt s'efforcer de rencontrer la force de musique énorme qui existe dans chaque individu.

Invitée à conclure, Mme Alvin insiste sur la nécessité de se libérer soi-même pour libérer les autres et de considérer qu'il faut toujours apprendre pour être de plus en plus disponible — elle met en garde contre les systèmes —, chaque cas étant particulier. On pourrait dire que se devise est « amour et don de soi ».

D'autres conférenciers étaient inscrits au programme de ces Journées : M. Luc Amion et M. Jacques Porte.

M. Luc Amion a bien voulu nous faire un résumé de sa communication sur « Les Flûtes à bec en ludothérapie » :

« Sitôt que leur professeur d'éducation musicale, lassé de treize ans d'efforts infructueux pour les initier au solfège par voie vocale, proposa à chacun de ses garçons du lycée Pasteur de Neuilly-sur-Seine d'apprendre à jouer de la flûte à bec, cet instrument — comme par enchantement — engageant, peu encombrant, peu cher, désarma les hostiles, réveilla les apathiques.

Pour soutenir ce bel élan, sans transiger sur les qualités musicales essentielles, il fallait faire obtenir des résultats rapides.

Pour discerner et fixer les nombreux doigtés de la flûte, fut crée d'abord un appareil d'usage collectif, le *Lumiflûte* (agréé par l'Education nationale) : d'un manipulateur, le professeur fait apparaître des messages lumineux, en allumant des ampoules rouges et vertes sur un tableau d'enseignement. A cette vue, tous les élèves, sans exception, obturent aussitôt sur leur instrument les trous correspondants.

Comme une flûte à bec rend toujours un son, dès le début, de petits airs sur trois, quatre, cinq notes peuvent être joués, ce qui donne confiance et envie de répéter à la maison.

Dès 1970, le Lumiflûte attire l'attention de la Société française de Kinésithérapie qui convie l'inventeur à le présenter lors des Journées de Travail à la Pitié-Salpêtrière. L'appareil provoque l'intérêt ; la *Revue de Kinésithérapie* atteste que l'idée est aussi " lumineuse " et que l'appel collectif au stimulus visuel et digital pour émettre des sons le rend utilisable pour la rééducation de plusieurs genres d'handicap du membre supérieur, ainsi que chez des débiles mentaux légers, tous sujets que la musique " doit polariser et arracher à la tristesse du réel ".

Au lycée, les " normaux " ne réagissent pas tous à même allure ; quelques retardataires risquent de perdre pied. Pour eux, voit alors le jour un recueil d'entraînement : le *Flutimages* n° 1 pour flûte soprano. Pour plus de sûreté, on prend l'élève à zéro. A la fin de l'année, on lui réclamera la pratique de dix-huit notes qu'il devra être capable de déchiffrer et d'exécuter " à vue ". Entre temps, régulièrement, il aura repéré sur portée la place de chaque note, écrit son nom en lettres, et rempli son schéma. En général, il l'aura fait sans rechigner, puisque ce travail lui fraie la voie pour exécuter de nouveaux airs qu'il ajoute à son répertoire. Enfin, il trouve le *solfège utile*.

La musicothérapie accueille élogieusement le *Flutimages* ainsi que, l'année suivante, un numéro 2 pour

initiation à la flûte alto, comme propres à l'établissement de coordinations sensorielles fines (vue, ouïe, toucher, motricité) toujours accompagnées et favorisées par le plaisir de la pratique musicale.

Luc Amion n'a plus en face de lui qu'un obstacle à franchir, mais qui est de taille. Poursuivre sur sa lancée d'activité visuelle, pour matérialiser aux yeux, l'intensité expiratoire requise pour l'émission de chacune des vingt-quatre notes de la flûte. Il s'est volontairement mis au pied du mur, en une année de cours à l'Ecole nationale d'Handicapés moteurs de Garches, où sa méthode a pu offrir à un grand nombre, évasion, joie, voire création, mais les respirations « athétosiques » plus ou moins irrégulières et spasmées d'infirmes moteurs cérébraux (I.M.C.) ont posé des problèmes graves, pour le moment insolubles.

Deux ans plus tard, naît le *Spiroflûte :* d'une flûte à bec à double embouchure, un tuyau recueille — en même temps que la flûte — la pression expirée, qui refoule un liquide coloré dans un tube gradué chromatiquement sur deux octaves. L'attestation de justesse est visuelle ; sa recherche invite le sujet à une *mobilisation réglée* de tout son *mécanisme respiratoire*.

Très utile aux " normaux " pour acquérir vite le jeu mélodique et une belle sonorité, le *Spiroflûte* (agréé par l'Education nationale) reçoit cette fois un accueil extrêmement attentif de pneumologues, orthophonistes, entre autres, pour la rééducation. On lui reconnaît le mérite de favoriser en particulier la mobilisation du diaphragme, si bénéfique à l'état général. Il est testé en milieu hospitalier et suscite maint rapport encourageant. Il n'est même jusqu'à la surdité à qui il puisse être utile.

En résumé, les trois auxiliaires pédagogiques créés par M. Luc Amion présentent maint caractère de nature à intéresser et aider la musicothérapie. Cette méthode " visio-active " d'initiation instrumentale à la pratique musicale constitue une véritable *Ludothérapie,* non seulement acceptée, mais recherchée de la majorité des sujets (quel que soit leur âge) pour qui le plaisir musical constitue un *stimulus* de premier ordre. »

En l'absence de M. de Peretti, empêché au dernier moment et unanimement regretté, M. Jacques Porte a accepté de le remplacer et a choisi comme sujet : « L'Archaïsme et ses représentations sonores ». En voici les grandes lignes :

1° *Définition de l'archaïsme :* c'est le fondamental (du grec *arché*), le premier, l'originel. Nous ne pouvons le discerner de nos jours, car nous sommes conditionnés par l'idée de progrès. Et cependant, en chacun de nous (l'enfant, l'adulte, le vieillard) existe une psychologie élémentaire. Chez le schizophrène, coupé du monde extérieur, replié sur lui-même, se retrouve une psychologie archaïque. Selon Jung, le conscient dialogue sans cesse avec l'inconscient : il s'agit de rendre conscient l'inconscient collectif.

2° *La fantaisie psychique :*

Etat de « participation mystique » (Lévy-Bruhl) :

a) la nuit, c'est l'angoisse ;

b) les fantaisies résultent des affects (Jung) ;

c) les conditions physiques, physiologiques, psychologiques de la fantaisie affective.

3° *Les représentations sonores de l'archaïsme :*

a) *le va et vient* du grave à l'aigu, du dense (orchestre) à l'unique (soliste), de l'élémentaire à la saturation sonore ;

b) *l'expression du continu* qui favorise la concentration et élimine les dispersions ;

c) *le mode et la hiérarchie des notes ;*

d) *l'accent rythmique* nécessaire. Exemples :
- le chant du chasseur de lion (agressivité normale),
- le *shofar* qui introduit dans le rituel synagogual la nature par la corne de bélier.

Le deuxième sujet développé par M. Jacques Porte a été : « Utilité pour l'enfant et l'adulte des répétitions rythmées ». En voici le plan :

Il n'existe pas de répétition non rythmée. Le fait qu'il y ait répétition, en musique, implique un rythme car le rythme est inséparable des notions de durée, d'intensité, de mouvement et d'ordre. Or, la répétition englobe ces diverses notions.

1° *La répétition est un phénomène universel, cosmique* (terre, lune, soleil, etc.). La température du corps, la tension artérielle, sur le plan physiologique, l'anxiété ou l'angoisse, sur le plan psychologique, sont soumises à la répétition (d'où les rythmes circadiens, autour d'un jour).

2° *Les répétitions rythmées ont une base neuro-psycho-physiologique :*

Exemples :

— la pulsation cardiaque et son rythme ternaire ;

— la respiration dont les formes obéissent à la loi des nombres et nécessiteraient une adhésion de la pensée ;

— le sommeil et l'éveil ;

— le rêve.

3° *Les diverses formes de répétition :* symétriques ou dissymétriques par rapport à l'axe du corps et à l'axe de la musique (dans la Grèce antique, le mot *symetria* désignait un enchaînement de proportions, c'est-à-dire une irrationnalité). L'asymétrie est un « ailleurs ».

4° *Effets des répétitions rythmées :*

a) chez l'enfant, la répétition est sécurisante (berceuses, comptines). Elle favorise la souplesse, la malléabilité du tonus et du corps ;

b) chez l'adulte handicapé mental, notamment en cas de névrose obsessionnelle, l'obsession disparaît durant l'audition d'une litanie, d'un « répétitif » américain. Evolution du psychisme et même du « physiologique » : le rajeunissement de la femme bien-portante par les respirations rythmées.

Grâce au concours de France Jénicot, pianiste, Bernard Bon, violoncelliste, et Claude Houillon, baryton, la soirée du vendredi fut un régal pour les auditeurs — les habitants de Toucy sont, dans ce cas, invités à se joindre aux stagiaires — qui ont longuement applaudi les interprètes dans des œuvres de : A. Vivaldi, W.A. Mozart, Fr. Liszt, G. Fauré, C. Debussy, M. Ravel, F. Poulenc, E. Granados, J. Nin, G. Hekking, A. Ameller.

C'est toujours avec une nuance de tristesse qu'il faut se quitter à la fin d'un séminaire, avec l'impression qu'on n'a pas épuisé le sujet et que le temps est trop court pour tous les échanges souhaités, mais on se retrouvera bientôt à Montreux. Il ne reste plus qu'à remercier M. et Mme Tonnon de l'accueil familial et chaleureux qu'ils savent si bien organiser au Centre national de Promotion musicale Albert Ehrmann.

Signalons, enfin, aux anglicistes qu'ils trouveront tous renseignements utiles dans les ouvrages de Mme Juliette Albin : « Music for handicapped child » (London, University Press); « Musictherapy » (London, Hutchinson), en regrettant que ces livres ne soient pas encore traduits et édités en français.

BULLETIN ARTS ET LETTRES

Une heureuse initiative de la Direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse que ce premier *Bulletin d'Information* réalisé en juillet-août 1976. Il semble d'ailleurs avoir été précédé d'un numéro 0, lequel ne serait point parvenu à notre Rédaction, et qui concernait notamment la nomination d'assistants stagiaires auprès des orchestres régionaux contrôlés par le Secrétariat d'Etat à la Culture.

Ce bulletin de liaison était fort attendu en notre monde musical où l'on apprend toujours en retard et de façon erronée ce qui ne se fait pas, ou plus rarement, ce qui se fait. Il comporte, en premier lieu, la liste précieuse des établissements d'enseignement musical contrôlés par l'Etat, avec leur adresse, leur téléphone et le nom du chef d'établissement : 120 conservatoires et écoles, dont le C.N.S.M., ce qui est assez impressionnant. Au sommaire : V[e] Rencontre des Professeurs de Danse des C.N.R. et E.N.M.; retransmissions de spectacles et de concerts par Radio-France, régionalisation des orchestres de l'ex-O.R.T.F. (ici Lille, Nice et Metz); transfert de l'Opéra-Studio à Lyon; animation musicale dans divers milieux. Cette dernière rubrique est fort importante et mérite d'être suivie de très près par nos collègues, l'éventuelle présentation d'instruments dans le cadre de leur établissement devant nécessairement se faire sous leur autorité. Le bulletin n° 1 signale enfin la nomination de M. Joriy Reznikoff au poste de délégué régional de la Musique en Languedoc-Roussillon.

ETUDIER LA MUSICOLOGIE A REIMS

A l'initiative du Professeur Devèze, alors président de l'Université, et de M.-J. Descrains, du département de Français, a été mis en place à la Faculté des Lettres de Reims un enseignement de la Musicologie préparant un D.E.U.G. Lettres et Arts, Section E « Musique » (première et deuxième années).

Les conditions d'études et de travail réunies sont exceptionnellement favorables et ont du reste été couronnées par un pourcentage de succès aux examens remarquablement élevé.

Les cours sont assurés :

— pour la *musicologie* proprement dite, par Roger Cotte, actuellement directeur du Laboratoire de Paris-IV ;

— pour l'*histoire de l'art*, par Pomarède, conservateur des musées nationaux, conservateur en chef des musées de Reims ;

— pour les *matières obligatoires non musicales* et les *matières à option*, par les professeurs de la Faculté des Lettres ;

— pour les *matières techniques musicales*, par les professeurs du Conservatoire national de région de Reims, établissement lié à l'Université par une convention.

Les concours d'entrée aux I.P.E.S. n'ont jusqu'à présent réuni qu'un nombre de postulants à peine supérieur au nombre des postes attribués.

Le second Cycle d'études est attendu pour la rentrée de 1976. Il comprendra des enseignements originaux, choisis aussi bien dans la perspective de la préparation au C.A.P.E.S. que dans celle des métiers d'application de la musicologie et de la recherche.

Il est notamment prévu :

— une très importante U.V. d'*analyse musicale* (analyse sur partition, analyse auditive, étude de livrets);

— une U.V. d'*organologie et d'iconographie musicale ;*

— l'étude du droit d'auteur ;

— une U.V. de *musicologie champenoise ;*

— une U.V. de *musique contemporaine ;*

auxquelles s'ajouteront, bien entendu, les enseignements traditionnels des techniques musicales.

Il conviendrait d'attirer l'attention des étudiants résidant, non seulement dans la région Champagne-Ardenne, mais également dans les régions limitrophes, sur ces facilités tout à fait exceptionnelles de poursuivre leurs études dans les meilleures conditions.

Examens et Concours

SESSIONS 1977

Programme du C.A.P.E.S.,
section éducation musicale et chant choral
Session de 1977

Programme limitatif

Questions :

1. La musique de luth en France aux XVIe et XVIIe siècles.
2. La musique de chambre de 1750 à 1809.
3. Le groupe Jeune France (Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel Lesur, Olivier Messiaen).

Auteurs :

1. Albert de Rippe : *Œuvres pour Luth* (éd. C.N.R.S., vol. 1 et 3).
2. Mozart : *Quatuor K,* 465, dit des « Dissonances »).
3. Moussorgsky : *Tableaux d'une exposition.*
4. André Jolivet : *Suite delphique.*
5. Darius Milhaud : *Le Pauvre Matelot.*
6. Edgar Varèse : *Ionisation.*

Programme de l'agrégation
d'éducation musicale et chant choral
Session de 1977

I. Programme de caractère général
non limité à la discipline

A. La théorie de l'imitation en littérature et dans les beaux-arts aux XVIIe et XVIIIe siècles.

B. Le thème historique en France dans la littérature, les arts visuels et la musique de 1830 à 1870.

II. Histoire de la musique

1° Questions :

A. La chanson française de G. Dufay à Josquin des Prés.

B. La musique de chambre de 1750 à 1809.

C. Le groupe Jeune France (Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel Lesur, Olivier Messiaen).

D. Le naturalisme dans le théâtre lyrique de 1900 à nos jours.

2° Auteurs :

A. Josquin des Prés et autres maîtres : « Weltliche Lieder », collection « Das Chorwek », cahier n° 3, Wolfenbüttel Möseler Verlag.

B. Mozart : « Quatuor à cordes K 465 », dit « des dissonances ».

C.O. Messiaen : « Les Petites Liturgies ».

D.D. Milhaud : « Le Pauvre Matelot ».

Epreuve facultative de musique
au baccalauréat de l'enseignement du second degré
et au baccalauréat de technicien F8. Session de 1976

La liste des trois œuvres sur lesquelles portera l'interrogation d'Histoire de la Musique au baccalauréat de l'enseignement du second degré et au baccalauréat de technicien F8 a été fixée ainsi :

— Beethoven : Septième Symphonie;

— Poulenc : Le Bestiaire;

— Liszt : Saint François de Paule marchant sur les flots.

Comme chaque année, L'Education musicale *éditera un fascicule contenant les analyses des trois œuvres imposées.*

Ce fascicule paraîtra vers le 15 novembre, au prix de F 9, *et sous le numéro « Supplément au n° 232 ».*

Circulaire n° 76-237 du 22 juillet 1976
(Personnels enseignants de lycées : bureau DPE 10)
aux Recteurs

C.A.P.E.S. d'éducation musicale et chant choral

L'arrêté du 18 mars 1976 (publié au *J.O.* du 2 avril 1976 et au *B.O.*, n° 16, du 22 avril 1976) a défini la nature des épreuves du C.A.P.E.S. d'éducation musicale et chant choral pour la session de 1977.

Les précisions suivantes sont portées à la connaissance des candidats.

Epreuves écrites

I. — *Contrôle de l'oreille*

A) Ecoute de disque.

Le fragment de disque à commenter, d'une durée de trois à quatre minutes, sera entendu trois fois de suite avec une minute d'intervalle. Les candidats auront ensuite une heure pour rédiger leur commentaire. Des feuilles de papier à musique seront mises à leur disposition, s'ils le demandent.

Les candidats sont libres de traiter le sujet comme ils l'entendent. Il leur est néanmoins suggéré de traiter successivement et méthodiquement les divers points que peut soulever l'audition.

1. Style, école, époque.

2. Instruments employés (sans craindre les détails éventuels d'organologie et leur rôle dans la détermination de l'époque).

3. Forme de l'œuvre (avec notation des principaux thèmes) et son rôle dans la détermination de l'époque.

4. Critique de l'exécution et de l'enregistrement sur le plan artistique et, s'il y a lieu, sur le plan d'exactitude historique.

On rappelle qu'il s'agit d'un exercice de raisonnement mettant en œuvre l'intuition autant que la connaissance. Un candidat ne sera en aucun cas pénalisé pour ne pas avoir trouvé le nom exact d'un auteur ou d'une œuvre si le raisonnement avancé a été conduit avec rigueur et pertinence.

B) Dictées musicales enregistrées.

La dictée enregistrée comportera environ dix mesures à une voix et dix mesures à deux voix; les instruments pourront changer en cours de route. La dictée sera donnée par fragments de sept à dix secondes, coupés selon le sens musical et non d'après le nombre de mesures. Après le *la* du diapason (enregistré) et une audition d'ensemble, le premier fragment sera répété trois fois puis enchaîné au suivant qui sera à son tour répété trois fois, et ainsi de suite; le dernier fragment sera répété quatre fois, puis on reprendra l'ensemble une dernière fois. Durée d'arrêt entre chaque fragment : trente secondes. On laissera cinq minutes après le dernier fragment avant d'aborder l'épreuve d'accords I - C.

C) Analyse d'accords.

On entendra d'abord trois fois l'ensemble du texte, joué au piano, dont on annoncera la tonalité initiale, puis le texte sera repris en s'arrêtant vingt secondes sur les accords à noter et à analyser, et enfin rejoué en son entier.

L'analyse demandée consiste essentiellement en deux chiffrages, l'un *d'intervalles* à partir de la basse exprimée (ex. : $\frac{6}{4}$ + 6, etc.), l'autre de *fonction* indiquant les notes étrangères à exclure de l'analyse, puis pour ce qui reste : la tonalité du fragment en cause, son rapport avec le ton principal, le degré de la basse fondamentale en chiffre romain, la nature de l'accord en état fondamental (ex. : 7,9) et enfin le numéro du renversement s'il y a lieu; ce numéro peut être noté par le même nombre de points surmontant le chiffrage précédent.

Ce mode de notation n'est toutefois qu'indicatif : les candidats sont libres de choisir leurs méthodes, à condition que tous les renseignements demandés y figurent.

II. — *Ecriture musicale*

Premier sujet : il sera distribué aux candidats un polycopié comportant le texte à harmoniser. Des feuilles de papier à musique seront à leur disposition. Le jury pourra refuser ou accepter les harmonisations non conformes à l'énoncé, mais s'il les accepte, celles-ci seront pénalisées sévèrement.

Deuxième sujet : deux lignes musicales seront proposées au choix des candidats. En même temps, il leur sera indiqué une phrase littéraire qu'ils pourront éventuellement utiliser. Des feuilles de papier à musique seront également mises à leur disposition.

III. — *Dissertation*

Aucune modification à la réglementation antérieure n'a été introduite pour cette épreuve.

Epreuves orales

I. — *Explication de textes musicaux*

A) Texte sur programme

Le texte à expliquer sera tiré au sort à l'entrée en loge, trente minutes avant le passage devant le jury. On remettra alors au candidat la partition et une feuille de brouillon où il pourra prendre ses notes, qu'il conservera pendant toute la durée de l'épreuve. La préparation de l'épreuve est muette. Le candidat ne doit rien écrire sur la partition et sur les documents fournis.

Le candidat remettra au jury son papier de tirage au sort. Pendant la première partie de l'épreuve (cinq minutes au moins - dix au plus), il parlera sans être interrompu, en ayant à sa disposition un piano) pour donner les exemples (on souhaite qu'il s'en serve au maximum) et un tableau noir. Le temps restant sera occupé par une discussion avec le jury.

La longueur du morceau à expliquer est variable, le fragment devant former un ensemble musical cohérent. Il n'excédera pas une centaine de mesures.

L'explication du texte comportera tout d'abord une brève présentation de l'œuvre, puis le candidat devra situer le fragment, en définir l'intérêt et en présenter le contenu en s'arrêtant sur les passages remarquables. S'il n'est pas interrompu avant la dixième minute, il lui faudra prévoir une conclusion pour finir à ce moment. Le style, la présentation et l'élocution doivent tenir compte de l'intérêt de l'auditeur, supposé de niveau élevé.

Si le tirage au sort tombe sur une partition indisponible en raison d'une attribution à un candidat en cours de passage, il sera annulé et le candidat devra tirer une autre partition en remplacement.

B) Explication hors programme.

L'épreuve est identique à la précédente, à ceci près que le morceau à expliquer n'aura pas été préparé durant l'année.

Le candidat n'est nullement censé connaître à l'avance l'œuvre qu'il aura à expliquer; le but de l'épreuve est de montrer ce qu'il est capable de trouver par lui-même pendant le seul temps de la préparation, et aussi de tester ses connaissances générales et ses capacités de communication par une conversation avec le jury. Celui-ci, tout en partant de questions posées sur l'exposé du candidat, n'est nullement obligé de s'en tenir au sujet qui a été tiré au sort.

II. — *Exécution vocale et instrumentale*

Le candidat remet au jury un papier sur lequel sont inscrits les noms des deux œuvres vocales et des deux œuvres instrumentales qu'il présente; il tire au sort dans chacune de ces deux catégories.

Les deux morceaux à présenter au tirage dans chaque série doivent être aussi différenciés que possible. En principe, ils seront choisis d'époques différentes, mais il est des cas où ce critère est soit impossible (exemple : instruments récents), soit illusoire; en ce cas, on y substituera le critère du style : par exemple, pour un claveciniste, Rameau pourra s'opposer à Bach, mais non à Couperin, bien qu'il soit davantage contemporain de Bach que de Couperin.

Etant donné qu'il s'agit d'un concours, il n'y a donc pas de niveau imposé, mais classement de valeur entre les candidats. Il est déconseillé de surestimer son niveau; le jury préférera en effet une exécution de qualité dans une œuvre correspondant aux capacités du candidat à une exécution défectueuse dans un morceau trop difficile pour lui; il attribuera à la musicalité une valeur d'appréciation supérieure à la performance technique. En ce qui concerne l'œuvre vocale, il est rappelé qu'il ne s'agit pas plus de juger des chanteurs d'estrade ou de théâtre qu'il n'est question, à l'instrument, de sanctionner des virtuoses, mais de s'assurer des qualités de justesse, de musicalité et de pose de voix sans lesquelles un professeur d'éducation musicale et chant choral (on insiste sur ce dernier terme) serait gravement handicapé dans l'exercice de son futur métier; le jugement du jury portera donc sur ces seuls critères et non sur le niveau de virtuosité ni sur la qualité naturelle de la voix.

Les candidats ne sont pas tenus à jouer de mémoire, mais le jury pourra tenir compte de l'effort fourni à cet égard en cas d'hésitation sur la note à donner.

Un pianiste accompagnateur sera à la disposition des candidats pendant l'épreuve, mais ceux qui le désirent sont autorisés à le remplacer par un accompagnateur de leur choix, dont ils devront s'assurer par eux-mêmes.

Dans la mesure du possible, organistes et clavecinistes seront entendus sur un instrument désigné à l'avance et disposeront d'un temps d'entraînement sur l'instrument dans les jours qui précèdent; ils devront se faire connaître à cet effet lors de leur inscription.

L'épreuve ne pourra en aucun cas dépasser le temps réglementaire, les candidats seront automatiquement interrompus lorsque celui-ci sera écoulé.

III. — *Déchiffrage et accompagnement*

Le candidat tirera au sort un texte d'une quinzaine de mesures, de tessiture moyenne et de mouvement modéré à solfier sans accompagnement après une minute environ de réflexion. Il pourra prendre au piano le *la* du diapason, mais non la note du départ. Il n'y aura pas de changement de clef au milieu des phrases, ni d'appel à la virtuosité vocale.

Après avoir achevé sa lecture solfiée, le candidat tirera au sort un chant avec des paroles, de caractère tonal ou modal, en clef de sol, de quinze à vingt mesures, sans chromatismes excessifs, ni pièges d'intonation. Après cinq minutes de réflexion, pendant lesquelles il pourra s'il le désire esquisser des essais muets sur le clavier et prendre le *la*, mais sans rien écrire, il devra d'abord chanter le texte sans accompagnement, puis en improviser l'accompagnement soit en le chantant à nouveau en s'accompagnant, soit en jouant la mélodie harmonisée sans la chanter. S'il le juge bon, il pourra ensuite improviser à partir du texte sans excéder trente à quarante-cinq secondes. Cette improvisation n'est pas obligatoire, mais interviendra dans la note attribuée.

Au cas où le candidat serait gêné par la tessiture, il aura la possibilité de transposer le chant, après en avoir avisé le jury.

Les principaux critères d'appréciation seront la rigueur du mouvement, la correction des enchaînements et l'invention harmonique. Il ne sera pas tenu compte de la technique instrumentale.

(*Suite de la page 7*)

DÉNOMINATIONS DES INSTRUMENTS :

a) *Hautbois : français, Moyen Age :* auxboys, hauboys, haulboys, chalumeau (terme très imprécis) ; *allemand* (XVIIe siècle) : Pommer, Schalmey; *italien* (XVIIe siècle) : bombyce (ou bombyx), piffaro.

b) *Hautbois de Poitou :* hautbois de chapeau, nicolo.

1. Cf. notre article in *E.M.*, n° 208, mai 1974.
2. Sorte de petit orgue précisément sans tuyaux ; il sera traité ultérieurement avec l'harmonium et ses dérivés.
3. Cf. la thèse de M. PERROT : *L'Orgue antique et médiéval* (1965).
4. La manufacture Moeck a mis au point une technique tout particulièrement ingénieuse de fabrication d'anches en matière plastique, à partir d'un matériau voûté, comparable à celui des gobelets à jeter après usage. De telles anches ne sont pas moins onéreuses que les anches en roseau, mais, ne travaillant pas sous l'effet de l'humidité, peuvent durer des années dans des instruments tels que les cromornes ou les hautbois de Poitou. Elles rendent d'immenses services aux amateurs qui n'ont ni l'art ni le temps de préparer eux-mêmes leurs anches, comme le font les hautboïstes professionnels.
5. *E.M.*, n° 208, mai 1974.
6. *E.M.*, n° 206, mars 1974.
7. *E.M.*, n° 203, décembre 1973.
8. Ce terme semble désigner également un instrument à anche simple, sorte de clarinette primitive encore utilisée au XVIIe siècle. Sans doute induit en erreur par l'ambiguïté de sens du mot, les auteurs du grand Larousse en dix volumes présentent comme hautbois une clarinette du début du XVIIIe siècle.
9. Terme ancien pour « trombone ».
10. Cet instrument mesurait plus de deux mètres de longueur. On le jouait naturellement avec un long bocal. Plus tard, replié sur lui-même, il donnera naissance au « fagot » ou basson, que nous étudierons séparément.

Illustrations : *l'anche ;* hautbois ancien ; basse de hautbois du XVIIe siècle ; Nicolo ou haute contre de haut-bois de Poitou (position boîte fermée, boîte seule, boîte ôtée). Gravures tirées de Mersenne et de Praetorius.

" Le Mandarin Merveilleux ", de Bela Bartok [1]

par J. CHAILLEY

Après les études approfondies dont a été l'objet le chef-d'œuvre de Bartók, il pourrait sembler téméraire et inutile d'en proposer à nouveau une analyse si précisément l'une des plus importantes, celle de M. Ernö Lendvai, tout en méritant un sincère hommage par l'énorme effort de réflexion qu'elle a nécessité, ne soulevait en nous, ayons le courage de le dire, une totale répulsion. Nous avouons refuser l'image exclusivement calculatrice qu'elle nous offre d'un maître dont toute la musique proclame au contraire une vertu de chaleur humaine incompatible avec cette image. Si nous aimons Bartók, c'est parce que sa musique nous apparaît comme une **musique** vivante en ce sens que tout fait musical y est tributaire de nécessités musicales intuitivement ressenties. Ceci n'exclut nullement l'intervention d'une intelligence réfléchie et ordonnatrice, mais rend inadmissible qu'il ait pu inscrire sur le papier des notes calculées en vertu de raisonnements « à froid » en s'obligeant à accepter la traduction sonore sans l'avoir au préalable sollicitée et éprouvée. L'image d'un Bartók traçant des axes sur un cercle pour remplacer une note par une autre selon les indications fournies par son dessin, ou bien comptant les 563 temps ternaires prévus pour l'un de ses morceaux, puis multipliant par 0,618 pour savoir qu'il doit placer le début de la reprise au 348e temps, cette image-là nous apparaît (et tous ceux qui ont connu Bartók et que nous avons questionnés ont partagé notre avis) aussi peu vraisemblable que celle d'un Bartók-épigone s'inclinant sur le tard avec servilité devant des règles inventées par un confrère, ce confrère s'appelât-il Schönberg. Nous pensons que c'est par une autre méthode qu'il faut chercher l'approche explicative d'un langage dont la hardiesse novatrice n'est jamais en conflit avec la logique ni avec l'extraordinaire pouvoir de suggestion [2].

Pour l'analyse qui va suivre, nous n'avons pas cru nécessaire de revenir sur la signification générale de l'œuvre, maintes fois exposée, et notamment dans « Studia Musicologica » par B. Szabolcsi. Nous passerons donc directement à l'analyse musicale.

Les numéros sont ceux de la partition ; 30/2 signifie deuxième mesure après le chiffre 30 (on place 2 sur la barre de mesure qui suit immédiatement le chiffre, compté pour 1).

1. Une première version de cette étude a été publiée en 1966 dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.*

N.B. — On notera dans la réduction de piano (édition Universal, p. 2) une erreur dans l'indication des coupures pour la version de concert. Il faut lire :

1. Passer de A, p. 12, à B, page 13 (et non p. 25/28).
2. Passer de C, p. 30, à D, page 33 (et non p. 74/79).
3. La suite de concert se termine p. 52 (et non p. 143) avec une fin ajoutée de 14 mesures ne figurant pas dans la partition de piano (indication non portée).

Prélude (0 à 6).

E. Lendvai a fort bien décrit l'atmosphère de ce « tourbillon dans les profondeurs bouillonnantes duquel rougeoie la rage de l'enfer ». Mais, techniquement parlant, nous ne pensons pas, comme lui, que le prélude se divise en quatre séquences juxtaposées indépendantes, sectionnées aux nos 2, 3 et 5. Nous y voyons un unique et homogène tableau de bouillonnement procédant par superposition successive des plans « en escalier », avec progression par paliers bien définis.

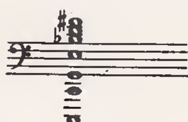
Au départ (0), la vague ondulante et furieuse des cordes, dont la gamme d'octave augmentée de **sol** à **sol dièse** n'est autre que la double expression de la résonance de **do** poussée à l'harmonique 13. Ceci demande explications : nous les fournirons en demandant au lecteur la permission de citer un passage de notre préface mentionnée ci-dessus, et en le priant d'en excuser la longueur :

> La philologie musicale nous enseigne que toute étude harmonique d'un auteur est vaine si, à la base, n'est d'abord résolue la question préalable du stade de consonance naturelle définissant le point de départ de son entendement. Bartók, nous l'avons dit, part du langage de Liszt, c'est-à-dire d'une approche déjà approfondie de la neuvième naturelle, que Wagner (qu'il connaît bien aussi) a poussée en même temps que Liszt à l'assimilation complète. Contrairement aux apparences,

2. Nous devons beaucoup, pour l'élaboration de cette méthode, au remarquable travail d'un de nos élèves, M. John Downey, dont la thèse sur *La Musique populaire dans l'œuvre de B. Bartók,* publiée au Centre de Documentation universitaire, nous apparaît comme l'une des contributions les plus approfondies que nous connaissions à l'étude de l'œuvre du maître hongrois. Nous aurons plusieurs fois, au cours de cet article, à nous référer tant à cet ouvrage qu'à la préface que nous lui avons rédigée et où nous avons tenté de réunir provisoirement les premiers éléments de ce que nous aimerions nommer un « traité d'harmonie selon Bartók », en liaison avec les principes généraux de philologie musicale auxquels nous travaillons nous-même depuis de longues années.

Stravinsky, sur ce point, restera curieusement en retrait (le **Sacre,** après décantation harmonique et isolement un à un des éléments juxtaposés, ne dépasse guère le stade de la septième naturelle) et Schönberg II, reniant lors de sa « conversion » le langage du Schönberg I post-romantique, resté au même point que Wagner, effectuera volontairement sur le tableau de base de la résonance un brutal saut en arrière, annihilant les conquêtes des vingt siècles précédents pour repartir différemment à zéro. Bartók sera le seul post-debussiste à progresser dans le sens indiqué par l'histoire du langage.

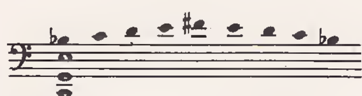
La découverte de Debussy-Ravel, vers 1907, lui révèle brusquement un stade plus avancé que le sien dans la conquête de la consonance naturelle : Debussy en effet, dès les cinq **Mélodies de Baudelaire,** explore au-delà de la neuvième la consonance naturelle suivante, soit la onzième augmentée. Ravel intensifie la recherche et, plus encore que Debussy, l'intègre à son langage. Il en résulte une nouvelle consonance de base :



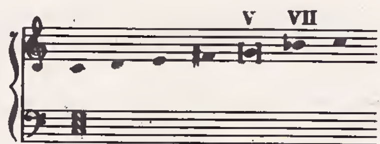
resserrée en :



et volontiers développée mélodiquement sous une forme :



premier élément d'une gamme par tons défective (sans VIe degré) appuyée harmoniquement sur une quinte juste :
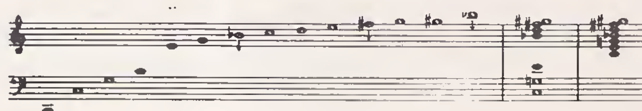


et possédant à la fois **valeur mélodique de succession** et **valeur harmonique de simultanéité,** puisque issue d'un même accord consonant.

Sur ce point de départ commun, Debussy et Ravel travaillent d'une manière divergente. Ravel approfondira la sonorité de l'accord, Debussy morcellera et sectionnera la gamme par tons, puis, cherchant à « combler le trou », adoptera d'autant plus facilement :



en abandonnant la quinte juste (avantage de « noyer le ton ») que, sans qu'il s'en doute peut-être, il touche ici la tranche suivante de la résonance naturelle, l'accord de douzième augmentée qui contient à la fois le sol bécarre et le sol dièse, l'accord parfait et la gamme par tons.
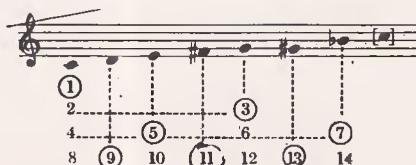


Bartók semble avoir profondément ressenti les conséquences de cette découverte. J. Downey a relevé, dans les **Nénies** de 1910, des passages en gammes par tons qui attestent, vers cette époque, l'influence directe reçue de Debussy. A partir de ce moment, il travaillera, lui aussi, la sonorité de la nouvelle consonance, dont il tirera des effets surprenants (l'introduction du **Prince de Bois** est l'un des plus significatifs). Mélodiquement, et quoi qu'on en ait dit, il n'y a pas dans l'accord de onzième naturel matière à une gamme complète, le VIe degré est manquant. Bartók le reconstruit sans effort par note de passage et en tire son fameux « mode » à quarte augmentée :



dont J. Downey nous dira, à propos de **3 rondos,** qu'il a trouvé la confirmation dans les musiques populaires roumaine ou slovaque. Voir aussi ses exemples de la **Rhapsodie pour violon et orchestre** et de la **Sonate pour 2 pianos et percussion.**

Mais en même temps, et cette fois aussi bien harmoniquement que mélodiquement, s'établit une équivalence quasi absolue entre quinte juste et quinte augmentée, puisque l'expression harmonique complète de la résonance poussée à l'harmonique 13 est :



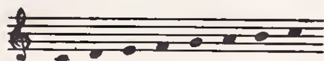
où figure tout autant :



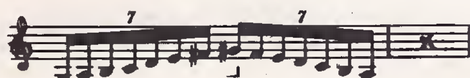
que :



générateur par une autre voie de :

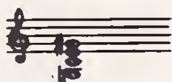


Le début du **Mandarin** :



est typique de cette conception ; l'octave augmentée y apparaît moins comme une dissonance que comme une double expression issue d'un générateur commun.

L'accord virtuel qui en résulte :

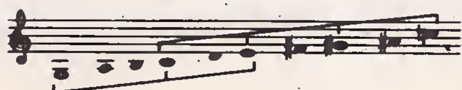


équivaut donc, dans cette perspective, à un accord classique de 6/4 et désigne **do** comme tonique. Cette gamme restera inchangée, en pédale obstinée, jusqu'au chiffre 3, où elle prendra des formes différentes sans cesser d'être présente.

A ce plan des cordes se superpose, au bout de deux mesures, un autre obstiné rythmique différent, aux bois : répétition rageuse en triolets, soulignés par la caisse claire (tambour piccolo), avec des soubresauts périodiques qui ne sont pas sans rappeler quelque peu la **Danse de la Terre** du **Sacre du Printemps.** Harmoniquement parlant, c'est une superposition de quartes que l'on pourrait peut-être rapprocher du Schönberg de la **Kammersymphonie** ou de l' « accord synthétique » de Scriabine, mais qui s'explique harmoniquement de façon beaucoup plus simple. La gamme des violons exposant en effet l'harmonie de **do,** en s'appuyant sur un **sol bécarre** dominante, que le basson prend soin de souligner en pédale pour y intégrer la sonorité des bois, ceux-ci s'y insèrent selon l'appel de l'accord bien connu + II + VI, dont la forme diatonique serait :



telle que nous l'avons par exemple, avec un dessin rythmique presque identique, au début de la fanfare de **la Péri** de P. Dukas (1912). Mais la forme supérieure avec **sol dièse** de l'accord de 6/4 ci-dessus appelle sa prolongation par le **la dièse** au lieu de **la bécarre** :



C'est la forme tonale de résonance de la gamme par tons entiers (avec superposition de quinte juste et de quinte augmentée : cf. notre **Traité d'Analyse,** p. 57) et à son tour le **la dièse** exige le **ré dièse** pour maintenir la quarte, car **la dièse-ré bécarre** deviendrait en fait une tierce si bémol-ré. D'où l'accord de Bartók : dont on voit à l'analyse réfléchie, que chaque élément composant est le produit d'une logique interne de caractère exclusivement musical — et non spéculatif.



Cet accord est très employé dans la partition, mais est-ce une raison pour y voir, comme Lendvai, le « thème de la fille » ? Rien ne justifie cette assertion, qui est même parfois franchement démentie (voir plus loin 36/4). Le thème suggéré ici, en un rythme que Bartók réutilisera souvent ailleurs, par exemple dans le cinquième quatuor de 1934 (l'écart des dates montre qu'il y était attaché), n'est pas relatif à la fille. Il représente l'irruption des vauriens vers leurs victimes successives : ébauché seulement pour les deux premières sans importance, nous le retrouverons bien formé quand il s'agira du mandarin (76, puis 87/4).

Chacune des trois notes de ce plan des bois, dans les tressaillements périodiques du motif, procédera par broderies mélodiques, formant au passage des « accords de broderie » occasionnels sans valeur harmonique, chacune selon une échelle propre, procédant par extension sur cette échelle d'un côté ou de l'autre, et plus ou moins loin selon l'amplitude des ressauts :



à savoir une broderie proche au demi-ton et une « surbroderie » en un degré plus éloigné ou de sens contraire.

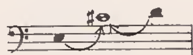
C'est ce que soulignent les trilles de piano, portant selon l'échelle ci-dessus sur chacun des trois sons de l'accord vers la « broderie proche ».

Rythmiquement parlant, ces ressauts procéderont, comme les célèbres sforzandos des **Augures Printaniers** dans le **Sacre,** par à-coups imprévisibles, évoquant ainsi l'affolante irrégularité des bulles qui crèvent à la surface de l'infernal chaudron. En compter les temps et vouloir en déduire des proportions rythmiques, comme l'a tenté Boulez dans son analyse du **Sacre** [3], serait à mon sens illusoire et contraire à l'esprit de la musique, puisqu'il s'agit justement de provoquer le choc de surprise par l'irrationnel et l'inattendu. Ici comme dans l'exemple du **Sacre,** on peut dire que la seule règle est très exactement de placer les ictus de choc **là où on ne les attend pas,** en évitant soigneusement toute symétrie qui les ferait prévoir : c'est le seul secret de leur efficacité.

Au chiffre 1 s'ajoute sur un troisième plan superposé un nouvel obstiné aux deux précédents. Ce sont cette fois les cuivres, avec une sorte d'appel **marcato** répété, dont l'accent sur une brève se répercute sur une longue tenue de longueur variable (ici encore, recherche de l'asymétrie excluant le prévisible, avec indépendance rythmique totale par rapport aux ictus des bois). On y a vu, et c'est fort vraisemblable, une évocation du tumulte inhumain de la grande ville symbolisé par le klaxon de ses autos ; la mise en scène de l'opéra de Budapest souligne cette interprétation et montrant au lever du rideau, par-dessus le décor, les lumières mouvantes des néons, de quelque Broadway.

Le premier appel est lancé par le trombone sur un **do dièse** dont l'intention dissonante est évidente et compréhensible. Tout ce qui précède en effet dépendait du système de **do,** et plus précisément encore du **do** central (celui de la clef d'ut). Un do dièse à l'octave supérieure eût encore pu, selon le système harmonique de Bartók, s'y intégrer sous certaines conditions ; mais celui-ci prend soin de se placer à l'octave même de ce do bécarre central, que les cordes continuent à maintenir. Il y a incompatibilité. D'où ici, avec une violente dissonance voulue, le premier élément de polytonalité agressive entendu depuis le début.

Cet appel de **do dièse** est construit comme le motif des bois, à savoir une note centrale (ici tenue, alors qu'elle est répercutée chez les bois), dont à intervalles irréguliers on s'échappe par un ictus rageur, tantôt par-dessous, tantôt par-dessus, selon une échelle déterminée, ici évoquant si l'on veut une



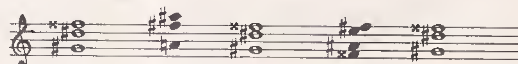
tonique de **la** majeur (ou de **ré** si l'on prend **la** pour dominante, comme y invite la persistance du **sol** bécarre des bassons).

Au chiffre 2, un second appel, à la trompette, répond au premier, une septième au-dessus, comme une sorte de réponse de fugue irrégulière se poursuivant en strette selon l'échelle :
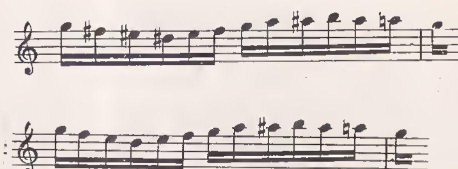


à tonique sol (ou do) et prenant soin de ne reproduire l'antécédent avec exactitude ni en durée ni en coïncidence d'ictus.

A ce moment, les cordes continuant leur dessin immuable, les bois modifient leur accord de base, qui devient :

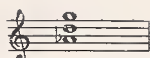


c'est-à-dire essentiellement une montée d'intensification par rapport au précédent, conservant la sonorité de septième majeure entre les extrêmes et modifiant la note intermédiaire (**ré dièse** au lieu de **do x**) soit pour varier la sonorité en évitant une simple transposition, soit peut-être pour éviter la rencontre du **do x** avec le ré bécarre de broderie dans l'obstiné du trombone. En tous cas, contrairement à l'accord initial, il s'agit d'un accord de passage sans valeur structurelle tonale. On le voit bien lorsqu'une mesure avant 3, cette sonorité justifiée par sa montée sur la précédente monte encore sur la strette des cuivres, rompant le 6/8 théorique pour gagner une position encore amplifiée, montrant ainsi sa valeur de passage.

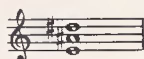
Au chiffre 3, les trois plans se maintiennent juxtaposés, mais, sans qu'ils se mélangent, chacun d'eux gagne en étendue. La gamme des cordes change d'octave et de timbre, passant aux flûtes soulignées par le crépitement du piano aigu et troquant sa formule ascendante et descendante contre un dessin similaire qui tourne lui aussi autour de la dominante de **do** (donc conservant le même sens tonal); selon le principe bartókien d'équivalence par extension-restriction, on a en effet :
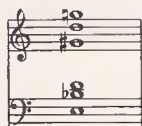


La formule des bois, à l'inverse, passe aux cordes, en étendant son registre : la septième majeure à quartes superposées retrouve la disposition initiale :



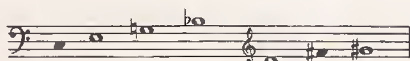
transposition supérieure (d'où gain d'intensité) de :



rattaché comme celui-ci à la tonique **do** des cordes, ici par la prédominance du **sol bécarre** supérieur. Agrandissement de la sonorité : sous la septième ci-dessus, elle se complète sur plus de deux octaves et devient :



orthographié avec **sol dièse** et non **la bémol.** Ce détail n'est pas indifférent et montre que pour Bartók il s'agit bien toujours de l'accord résonantiel de **do,** soit :



le même qui justifiait et la gamme des cordes et l'accord de quartes des premières mesures. Détail significatif : dans l'écriture des altos, Bartók introduit, mes. 3/3, la sixte des cuivres ; simple commodité instrumentale sans doute pour éviter aux violoncelles une difficulté inutile de doubles-croches (car à l'oreille, le **si bécarre** des altos semble parfaitement broder le **si bémol** des violoncelles et tel est certainement son rôle harmonique), mais néanmoins réflexe significatif du souci d'unité thématique de l'auteur. De plus, la caisse claire cède le pas au grand tambour, plus grave. Les cuivres s'amplifient eux aussi. L'appel de sixte s'agrandit et devient une sauvage septième majeure — rappelant ainsi les timbales du **Jeu du Rapt** dans le **Sacre ;** les notes de base s'espacent de plusieurs octaves : celle du bas descend de **do dièse** à **la ;** celle du haut monte aux clarinettes jusqu'à vriller un **ré** suraigu.

On remarquera que le choix de ces notes ramène une certaine unité tonale : l'appel grave évoque une dominante de **ré,** sa réponse aiguë une dominante de **sol : sol,** lui-même dominante de **do,** demeure l'axe central de l'obstiné des flûtes ; il reste donc au centre des trois quintes évoquées (do-sol-ré) et en maintient l'unité à la façon du « centre harmonique » de Rameau.

Mesures 3/10, la stridence des appels aigus du « conséquent » s'exaspère encore : resserrement rythmique, dégageant autour du **ré** déjà environné du **mi bémol** le do dièse qui complète son « pycnon » (notion que connaît bien Bartók, folkloriste des pays arabes), tandis qu'au contraire l' « antécédent » grave s'étale en augmentation à partir du chiffre 4.

A ce moment (chiffre 4), la strette aiguë jusque-là obstinée se développe et engendre un mouvement mélodique à caractère de plus en plus pressant et affolé, tandis qu'aux deux premiers trombones grincent de nouveaux appels discordants appuyés de glissandos et plus « klaxon » que jamais.

Le chiffre 5 marque comme l'explosion de ce magma bouillonnant, et après un dernier sursaut la fin de prélude n'est plus qu'une retombée en morceaux de ses éléments épars, dont ne reste plus, au lever du rideau (chiffre 6), qu'un sourd et confus grondement aux notes indistinctes (timbales et cordes graves diversées) sur le fond duquel s'édifiera peu à peu la sordide et répugnante action.

(A suivre)

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

MANUEL DE FALLA [2]

Notre revue ne peut marquer tous les anniversaires de musiciens ou de créations. Un choix s'impose vers les plus grands ; encore ne faudrait-il pas nous faire grief d'oublier tel ou tel. Les raisons de célébrer Manuel de Falla sont surabondantes.

Né à Cadix il y a un siècle, le 23 novembre, il mourut un 14 novembre, en 1946, à Alta Gracia, en Argentine, dans la province de Cordoba. Elève de Pedrell au conservatoire de Madrid, sa place est considérable aussi bien dans l'histoire de la musique espagnole que dans la vie musicale française. Il se rendit souvent à Paris. De 1907 à 1914, il y fréquenta Debussy, Dukas, Ravel, Albeniz, Strawinsky. Le présent cliché fut pris lors de l'enregistrement sur disque de son concerto pour clavecin. L'auteur, au premier plan, est entouré des interprètes Moyse (flûte traversière), Bonneau (clarinette), Godeau (hautbois), Pasquier (violon) et Cruque (violoncelle). Cette œuvre fut conçue pour clavecin ou pianoforte et petit orchestre, sur commande de Wanda Landowska qui en fut la dédicataire. La première audition avait eu lieu dans un festival de musique de chambre le 5 novembre 1926, ce qui constitue encore un anniversaire. C'était à Barcelone et l'orchestre Paul Casals était placé sous la direction de Manuel de Falla, Wanda Landowska étant au clavecin. Ce concerto peut être considéré comme sa dernière grande œuvre achevée.

Falla devait quitter l'Espagne en 1939, après l'installation du régime de Franco, et s'exiler volontairement en Argentine. Son corps fut ramené dans son pays natal et enterré dans la crypte de la cathédrale de Cadix avec une pompe tout à fait contraire à ses volontés qui étaient celles d'un ascète.

Alain LIEUZE

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale,* « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
2. Cliché Roger Viollet.

SUPPLEMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau

Les Nornes tissent
sous la contrainte du Monde :
elles ne peuvent rien détourner ni changer !
Mais je serais reconnaissant à ta sagesse
du conseil qu'elle me donnerait :
Comment arrêter une roue en mouvement ?

Le Voyageur à Erda, *Siegfried*, acte III, scène 1

par Michel GUIOMAR

Nous jouons peut-être quelque difficulté en plaçant notre propos sous un titre obscur et une citation à double ouverture : la première phrase n'est pas pour prendre la défense d'une tradition immuable et immobiliste dans la conception et la scénographie de la *Tétralogie*, mais pour saisir une des clefs de sa signification, qui permettent cependant de juger exactement toute réalisation actuelle ; la seconde tente, au-delà de cette clef, une allusion au mouvement irréversible d'évolution novatrice des conceptions et scénographies de *L'Anneau*, lancé par Wieland Wagner, l'étrange étant déjà que notre citation se dicta, immédiate et spontanée, avant même que, dans plusieurs décors de Richard Peduzzi, l'insistance d'une Roue réelle se soit imposée à nous comme celle du Destin, l'impression nous étant même donnée que, aucune indication wagnérienne ne l'appelant sur scène, ce n'était pas non plus de la parole de Wotan que les réalisateurs s'étaient inspirés.

Quand ces pages d'un dossier utopique confié aux trois Nornes, détentrices impuissantes du secret du drame, seront lues, les circonstances favorables qui assurent à notre revue un point de vue moins immédiat et plus lentement parcouru que l'improvisation critique fragile pourront jouer aussi contre leur propos : vivre cet été à Bayreuth, lire les critiques quotidiennes, surprendre des commentaires d'entracte d'autant plus décisifs que les voix allemandes par exemple pouvaient, en connaissance de cause, ne pas se croire entendues de nous, et les voix françaises ignorer que nous comprenions ou, au contraire, l'espérant, prenant le parti de mieux s'élever comme si l'action de Boulez et Chéreau, une *Tétralogie* que des journalistes ont dite « à la française », les autorisait à se privilégier, nous étaient autant de prises de conscience d'une fièvre qui, dans une rédaction différée, reprenant après de longs jours les premières notes, paraît déjà lointaine, distante, estompée, agitation futile plus que « scandale », première erreur de vocabulaire des témoins : en fin de XX[e] siècle, c'est un mot depuis longtemps usé et ce serait un événement trop banal pour être, comme certains le pensent, la seule intention de P. Chéreau qui, à vouloir le provoquer, se serait plus encore égaré.

Nous aurions peut-être préféré ne rien écrire ; nous irriterons de toutes manières : ceux qui refusent tant de bruit à un compositeur et dramaturge comme les autres, selon une très haute mais peut-être incertaine opinion en ces domaines et circonstances[1] ; les wagnériens intégristes refusant certaines qualités incontestables de la scénographie ; les modernistes, les graves reproches que nous lui ferons, et tous, contradictoirement surpris par nos griefs ou nos aveux favorables souvent tout autres que ceux, immédiats et infaillibles, on le sait, des critiques, et par nos arguments spécieux et prudents de simple théoricien lyrique, heurté ou com-

1. M. Walter Scheel, président de la République fédérale allemande, en la soirée inaugurale du 23 juillet :

« Je ne suis pas wagnérien. Je ne sens en moi aucun motif contraignant de confesser ma foi en Bayreuth. Le Festspielhaus, pour moi, n'est ni un temple sacré ni le siège de l'antéchrist, c'est un théâtre comme les autres, spécialisé dans les œuvres de Wagner [...] Wagner fut un grand compositeur qui inventa beaucoup de choses, mais Moussorgski et Verdi ne lui ont pas été inférieurs. »

Sans reprocher à l'homme politique, effleurant par nécessité le domaine musical, d'avoir ignoré l'occasion de rassembler en plus d'un siècle de dramaturgie lyrique, les grands noms de Gluck, Mozart, Beethoven et Weber, et ceux de Debussy, Richard Strauss et Berg, pour ne connaître que les contemporains de Wagner, nous regrettons que Berlioz, seul représentant de la quatrième grande nation musicale de l'Europe du XIX[e] siècle, n'ait pas été évoqué, dont, unanimement, l'apport est reconnu à la technique de la thématique et au rôle de l'orchestre, et surtout à l'alliance dramaturgique expressive des timbres et des thèmes, le chef d'orchestre de la *Tétralogie*, P. Boulez le rappelant lui-même, même s'il y introduit une nuance prudente : « Certes, Berlioz avait montré la voie soit en actes, soit en paroles, car son traité est riche en idées inabouties, glorieuses esquisses pour des projets utopiques. » (Le Temps recherché, Programme de *Das Rheingold*, p. 76.)

blé dans ses attitudes les plus récentes [2], sollicité ainsi sans recours par le centenaire du Festival et de *L'Anneau* sans être le moindrement persuadé d'un jugement exact, au surplus réfractaire à toute polémique passionnelle. Les circonstances nous invitent cependant à nous livrer, comme chacun cette année, plus personnellement que d'habitude, en une analyse très vaste mais sans prétention à épuiser un débat dont nous voudrions d'abord annoncer le seul propos, les problèmes, postulats et principes d'une critique positive et entière. Le reproche mérité par la plupart des témoins, opposés ou partisans, de cette saison, est en effet l'oubli des fondements intangibles du drame et principes irrefusables de ses réalisations, ou plutôt leur confusion entre leurs attentes, fussent-elles subjectives et personnelles mais profondes, inconsciemment hantées d'archétypes sans âge de l'Homme, et leurs préjugés superficiels de classes, de générations, de groupes sociaux.

Pour saisir la valeur d'une mise en scène de la *Tétralogie,* pour réussir une telle réalisation, nous l'avons déjà à peu près dit [3], il faut être à la fois esthéticien et historien de la musique et du théâtre, des lettres et des arts, de la philosophie et des religions, psychologue et acousticien, théoricien sinon praticien de l'écriture de tous les arts assemblés par Wagner dans ce *Gesamtkunstwerk,* théâtre total. On peut ainsi dénier à la quasi-totalité du public et des critiques la capacité et le droit de s'en exprimer. Il est irritant que des jugements aient été portés sans la connaissance wagnérienne et dramaturgique la plus éprouvée, en dehors des vrais problèmes, et les erreurs et qualités proclamées comme provocations gratuites ou géniales « trouvailles », — mot qui condamne à lui seul le jugement de son auteur et l'objet scénique de son admiration, — sans les références permanentes qu'appelle la *Tétralogie,* sans reconnaître, par contre, souvent occultes, la valeur des enracinements mythiques auxquels, sous une surface révolutionnaire souvent puérile, puisait cette scénographie, même s'il se révèle précisément que la première méconnaissance des problèmes et fondements, ignorés plus que refusés, est venue du responsable scénique lui-même. Décider du destin d'une réalisation par une discussion véhémente d'entracte, sans documents réels de partition ou de texte, d'après les seuls souvenirs, même les plus proches, ou en quelques lignes de quotidien le lendemain est imposture ou naïveté, où ceux qui verraient juste le feraient par hasard plus que par intuition, et plus que par ignorance ceux qui se tromperaient. Quand seuls regard réel et présence physique du témoin devraient compter, c'est une grave source d'erreur que ce soit par ce public, ses huées ou ripostes d'acclamation irraisonnée que le monde entier ait connu cette scénographie et, en l'absence de témoignages objectifs et fondés, à partir d'écrits hâtifs et sommaires, parfois jonchés d'inexactitudes, que des historiens et esthéticiens jugeront plus tard. Sans écarter systématiquement ces diverses réactions et sources brèves, nous essayons donc de présenter le plus complet dossier.

Ce qui caractérise fondamentalement la *Tétralogie,* irréductiblement hors de toutes les dramaturgies, narrations et intrigues épiques, légendaires, idéologiques auxquelles elle a cependant emprunté ses apparences est le paradoxe que ses personnages, osons l'écrire, n'existent pas, ne sont pas des êtres réellement vivants, organiquement tributaires de la vie, mais des utopies charnelles de la Matière, des corps imaginaires nés du Rêve de celle-ci, appelés et retenus dans l'illusion scénique par la Musique. Sur l'action, pur onirisme, règne la Matière souveraine, omniprésente, seule agissante dont la Vie obscure donne aux fantômes qu'elle délivre, hostiles même à notre participation éventuelle à leurs jeux, étrangers à notre aveu et consentement aussi bien qu'à notre révolte ou réprobation, une puissance magique, un sensualisme irrépressible et la cruauté même des fléaux de la Nature, d'autant plus libres et extrêmes, et donc présentant toutes les vertus et apparences d'un paroxysme humain, que précisément ne les freinent aucune contrainte logique, aucune entrave morale, aucune polarisation idéologique et les conduisent seules au contraire les voies sans limites de l'Imaginaire — l'homonymie des Voix du Monde d'une totale liberté s'invoquant même musicalement — et les prétentions sans obstacle de la Matière à vivre. Nul ne peut donc s'y prétendre auditeur privilégié ou spectateur invité mais à peine moins écarté qu'un intrus ; ce n'est pas pour nous que cette Quête du Hasard des formes et des fantasmes du songe se déroule, mais presque malgré notre présence qui n'exerce qu'une action catalysatrice. Nous regrettons sans doute d'affirmer d'entrée sans preuve une thèse d'un surréalisme avoué, menacée d'un panthéisme matérialiste de mauvais augure et de fragile conviction, que nous avons déjà plusieurs fois avancée sans lui avoir encore donnée au moment où elle serait si nécessaire une justification entière, prévue, il est vrai [4], à laquelle nous espérons seulement apporter ici d'autres appuis, sans trop nous redire.

Nulle part dans aucune œuvre, la Matière n'affirme autant l'omniprésence de ses quatre Eléments, l'Eau, l'Air, la Terre, le Feu, dont la formulation remonte audelà même des âges, antérieure à toute idéologie possible qui aurait pu privilégier l'un ou l'autre, contaminer leur message, aucune œuvre où cette Matière assure autant un pouvoir absolu : le sien et celui-ci des objets qu'elle forme et compose de ses éléments : l'Or et ses

2. Notre ouvrage *Imaginaire et Utopie,* Etudes berlioziennes et wagnériennes. I, *Wagner,* Paris, José Corti, 1976.
3. *Op. cit.,* p. 70.

4. Dans un ouvrage prochain, à paraître : *Un Rêve de la Matière, la Tétralogie.*

métamorphoses, — fruits de Freia et Walhalla des dieux, trésor, heaume et anneau du Nibelung, corde des Nornes..., l'Arbre et ses rameaux, — Frêne du Monde et Lance de Wotan, frêne de Hunding et glaive greffé, sapin et tilleul de Brünnhilde et de Siegfried, les philtres, breuvages et sangs échangés... L'inventaire lui-même annonce le troisième règne de la Matière : ses fantômes d'êtres qui viennent de s'évoquer, aux gestes et paroles de vivants comme des médiums asservis : les filles du Rhin, les Nibelungs, les géants par l'Or ; Wotan par sa lance gravée de runes ; les Wälsungs par le glaive ; Siegfried, Hagen, le monde des Gibichungs par les philtres...

L'Or vivant est tout autre que l'or naturel et plus encore que l'or métallurgique de l'homme ; l'extase dionysiaque des filles du Rhin devant son éveil de dieu n'a rien de la stupide adoration du veau d'or, qu'évoque, en ces mêmes années mais précisément sans la grandeur efficace souhaitable parce que, leçon à retenir ici, ironie trop directement destinée aux contemporains, notre *Faust* français ; rien non plus par conséquent, — pour annoncer comment la faille et l'erreur s'introduisent dès les origines chez P. Chéreau, de l'envie vénale que trahissent sous ses directives les filles du fleuve, ou de la cupidité bourgeoise de tous les temps.

Au renversement que nous reconnaissons ici entre la Matière et la Vie, la possession et l'asservissement, les êtres de la *Tétralogie* ne détiennent un pouvoir que dans les limites de l'objet dont ils sont à la fois les possessions et les détenteurs illusoires de songe. Loin donc que les Eléments et leurs objets puissent être des attributs des personnages comme le veulent les interprétations qui se jugent même moins avancées, ceux-ci, *tributaires* et transmetteurs des pouvoirs sont les vrais attributs. Le postulat est ainsi clair, net, évident, dont toute scénographie devrait s'inspirer, que tout jugement devrait retenir ; le rêve de la Matière vivante du Monde est créateur, dont l'Imaginaire et la force inconsciente cristallisent devant nous, simples résonateurs pour archétypes, des mises en formes scéniques de rêve ou de cauchemar, dualité nécessairement agissante, car elle est *animée*, très exactement, d'un manichéisme fondamental, éternel. Or, dans les critiques que nous avons pu lire jusqu'ici [5] accueillant ou refusant la dernière réalisation de Bayreuth, si très rarement même le cosmogonique de l'œuvre est rappelé, les exigences qui en devraient être les conséquences sont oubliées : pas une ligne n'est consacrée à cette Matière cosmogonique et dominatrice du Monde, à ses Eléments créateurs qui retiennent l'aventure hors du Temps et oblige à la représenter, sinon hors de l'Homme par nécessité de cette représentation, au moins à une époque idéalement rebelle à toute référence historique et qui serait le lieu géométrique de tous les onirismes originels de notre espèce : si les expressions peuvent se dire, un climat historique sans l'humanité ou une humanité hors de son histoire. Quand l'occasion en était donnée par exemple à propos de l'étonnante figure de Loge le Feu dans *Rheingold*, dont P. Chéreau, il est vrai, ne tire pas lui-même les conséquences scénographiques, aucun critique, semble-t-il, n'a cru utile de juger le scénographe comme traducteur d'un tel rêve d'Eléments affrontés et, s'il est évident que la pureté irréalisable exigerait ici la réalisation achronique d'une tentative indéfiniment renouvelée, d'une répétition d'au-delà des âges, inlassable, éternellement recommençable, la scénographie de cette année comme l'un des rêves possibles, l'un des recommencements imaginés immémorialement. Tout se passe comme si la corde des Nornes se rompant invariablement au même moment de leur dialogue et de leur vision intemporelle du passé, du présent et de l'avenir, dont elles seules détiendraient la totalité du secret sans pouvoir le révéler, l'étouffer en elles, s'en délivrer ou le détourner vers un autre infini de l'univers, le Cycle du Monde se remettait inexorablement en place pour la même structure de rêve et que la mission des réalisateurs de cette Utopie qui nous reflète était de la revêtir chaque fois de nouveaux oripeaux pour une autre et d'ailleurs inutile leçon, pour notre effroi ou pour notre séduction. Ainsi l'imagine aussi peut-être Pierre Boulez en se fondant sur la seule référence sans faille de la musique, l'ensemble de la page échappant à notre avant-propos quand il évoque les caractères du temps musical wagnérien et « la nouvelle structure temporelle dont Wagner a doté la musique », en particulier « la dialectique du temps fluide par rapport au temps figé » et « l'œuvre, comme une structure ouverte, destinée à ne se refermer que provisoirement, et à regret » ; abordant ainsi les problèmes posés par la conclusion des drames, il écrit :

> *Les œuvres les plus fortes sont celles qui, courageusement, font face à ce problème et évitent de lui donner une solution artificielle ; la suspension dans l'incertitude, le sens que tout peut recommencer, voilà la conclusion essentielle de Wagner : rien, et surtout pas la texture musicale, n'est définitivement arrêté, rien ne saurait vraiment s'achever [...], on reste sous l'impression qu'à la fin du Ring, Wagner a mis le décor en place pour l'aventure recommencée ; sans vouloir, une fois de plus, impliquer Nietzsche dans l'aventure, on ne peut s'empêcher de penser à l'éternel retour* [6].

⁂

Nous pouvons désormais reconnaître les conséquences dramaturgiques de ce rêve de la Matière, qui sont

5. Notre recension des grands journaux étrangers n'étant pas achevée...

6. Le temps re-cherché, *op. cit.*, p. 16.

autant de principes dont nul réalisateur, quelle que soit son intention scénographique initiale, ne devrait méconnaître la portée, non pas d'ailleurs pour les suivre nécessairement dans la véritable mise en scène, mais afin de prévoir quels risques d'échec, de surprise, de provocation, les dérogations venues de leur refus, les distances prises avec la vie organique de ce Drame menacent sa tentative, même si le spectateur ne ressent qu'inconsciemment le Jeu des Eléments de ce rêve et le refus opposé par le réalisateur aux lois qu'ils lui donnent. Retenons surtout de ces principes ceux que, au moins dans les apparences ou dans ses aveux, Patrice Chéreau semble avoir ignorés, ou refusés, ceux qu'il a tenté d'incliner vers sa propre attitude et attirer à sa vision de l'œuvre, ceux qui ont, concrètement, suscité nos réflexions devant les intentions ainsi révélées dans la clarté de la scène apparente ou dans l'ambiguïté ou l'ambivalence d'échos plus profonds que nous avons voulu apercevoir comme dans un au-delà de la scène, et devant ce que nous retenons comme des erreurs fondamentales, des échecs du projet ou de sa cristallisation scénique ou, au contraire, quelque réussite attirante, paradoxale hors de ces principes.

A cette confrontation entre l'œuvre elle-même et la réalisation scénique, nous appelons naturellement la direction musicale et la conception wagnérienne de Pierre Boulez ; ayant désiré ou accepté la collaboration de Patrice Chéreau, lui ayant sans équivoque apporté son appui surtout face à la violente réaction contre leur tentative associée, l'examen critique de la cohérence entre la scène et la partition s'impose, surtout si entre la direction que nous avons entendue et les écrits du chef d'orchestre, en particulier sa présentation objective et lumineuse de l'œuvre de Wagner[7], et la vision de Chéreau, des divergences, voire d'apparentes contradictions. C'est donc dans leur plus grande brièveté, les précisions étant apportées ensuite, que nous les présentons avant d'en développer les aspects, puis de les insérer dans cette confrontation. Au-delà de ses pouvoirs maléfiques, que l'on sait, *L'Anneau du Nibelung* témoigne d'un certain nombre de refus et incompatibilités, de désirs et de tentations :

— *Refus* d'une *réduction théâtrale* à une œuvre du domaine commun, c'est-à-dire sans problématique interne, autonome et, dirons-nous, autochtone, le refus d'être lu comme une narration discursive et donc linéairement suivie dans une préhension quotidienne des liens de l'aventure à l'aventure de l'Homme.

— *Refus* d'une *réduction* à l'*historique*, à une pure *chronique humaine*, même intemporelle.

— *Irréductibilité absolue* à toute intention idéologique consciente, que celle-ci soit alléguée au compte de Wagner ou qu'elle soit la prétention du réalisateur.

— *Primauté instauratrice de la Musique* et priorité de celle-ci sur le texte littéraire et les indications scénographiques de Wagner, cette prépondérance devant même s'entendre, thèse que nous avons toujours avancée, comme un préalable dans la poïétique de l'œuvre, dans l'histoire même de sa construction, la pensée de Pierre Boulez étant sur ce point également claire et sans appel.

— *Onirisme* total de la *Tétralogie*, qui, même refusés par une scénographie les postulats précédents, doit guider celle-ci et la vision théâtrale, historique, idéologique que le responsable tentera cependant d'imposer. Cet onirisme lui-même ouvre sur d'autres corollaires :

— S'enracinant nécessairement à la *dualité manichéenne* de la Matière du Monde, cet onirisme préconise des lois scéniques liées à toutes les *tensions dualistes* de la présence des Doubles, de l'*anima* et de l'*animus*, de la docilité aux Eléments et de l'agressivité de ceux-ci, eux-mêmes indissociablement maléfiques ou bénéfiques, des espaces de l'Au-dehors et de l'intériorité, toutes tensions, présences écartelantes, répartitions d'espaces, réelles ou virtuelles comme des images optiques aux allures de fantômes, auxquelles les figures étranges que nous avons reconnues au drame empruntent et doivent l'essentiel des mouvements par lesquels ils nous ressemblent, l'audition et l'analyse de la musique et la lecture vraie des phrases-clefs du texte les rendant évidentes même sans les rechercher jusqu'au filigrane.

— Nécessité non pas d'attirer, comme plusieurs scénographies l'ont tenté, — celle de P. Chéreau ne paraissant pas échapper à cette tendance, — une aventure sans crédibilité à la vraisemblance par une recherche réaliste, mais de *rendre crédible l'invraisemblance du Rêve* en préservant et exaltant cette invraisemblance, impasse apparente de l'Imaginaire, dont l'issue, pour de nombreuses raisons, serait de céder à la tentation autre de toute l'aventure à basculer dans le *Surréalisme* pour l'infini des possibles que cette évasion authentiquement cosmique ouvrirait aux tentatives contemporaines.

(*A suivre*)

7. Non seulement ce « temps re-cherché » mais quelques entretiens parus dans la presse allemande.

Les Professeurs d'Education musicale,
Membres du Jury du C.A.P.E.S.,
Education musicale et Chant choral 1976,
A Monsieur le Président du Jury

Monsieur le Président,

Vous n'ignorez pas que les professeurs certifiés d'éducation artistique, et notamment ceux d'Education musicale et de Chant choral, sont injustement déclassés dans leurs horaires de service, par rapport à leurs collègues des autres disciplines, sans aucune raison technique valable.

Nous étions fondés à penser que cette situation, héritière d'un C.A. spécifique, où le Baccalauréat, bien que détenu par la plupart, n'était pas requis, serait normalisée lors de la création d'un C.A.P.E.S. analogue dans toutes ses conditions à celui des autres disciplines.

Or il nous revient que, non seulement cette révision n'est pas envisagée, mais que la discrimination de fait serait étendue à nos nouveaux collègues agrégés et, par là-même, institutionnalisée.

Nous y voyons une incompatibilité avec les déclarations de Monsieur le Ministre, sur la considération qu'il entend apporter à l'éducation artistique.

C'est pourquoi les soussignés, qui constituent la totalité des Membres du Jury appartenant aux Cadres du Ministère de l'Education, estiment qu'ils ne devraient plus, à l'avenir, cautionner par leur présence un concours qui mènerait leurs cadets à une carrière dépréciée. Ils font, dès à présent, les plus extrêmes réserves sur leur acceptation et celles de leurs collègues en cas de convocation l'an prochain à ce Jury, si rien n'a été fait d'ici-là pour aligner leurs maxima de service sur ceux des enseignants des disciplines non artistiques :

Certifiés : 18 heures — Agrégés : 15 heures

Suivent neuf signatures de professeurs agrégés et certifiés d'Education musicale : Deyris Edith, Felz Nelly, Haber Nicole, Jalicon Robert, Lavenne Roger, Lenoble Jean, Maillard Jean, Paget-Chedlivili Kathy, Paquette Daniel.



← (Suite de la page 13)

figurant les immenses pas du Diable entraînant, comme dans la Damnation mais par le train onze, non sur de fougueux coursiers, la malheureuse victime et son maître vers les sombres abîmes.

Pour conclure, je ne saurais mieux faire que de citer Ernest Ansermet, le créateur de cette belle œuvre :

« De ce monde où nous habitons et que nous sommes, Strawinsky a beaucoup de choses à nous dire, tandis que l'on pourrait se demander, à propos de tel génie qu'on lui oppose, s'il habite vraiment et y a jamais jeté les yeux. Telle est l'humanité de Strawinsky et de **L'Histoire du Soldat.** Et c'est de ce Strawinsky là, illuminateur du réel, qu'il faut partir, si l'on veut explorer ses sonates et ses symphonies... Si le premier effet de la musique, ainsi que je l'ai entendu dire à Jean-Paul Sartre, doit être de " nous apprendre nos sentiments ", celle de **L'Histoire du Soldat** abonde en ce sens et nous y ménage des délectations peu communes. »

REABONNEMENTS - NOUVEAUX TARIFS

Notre dernier numéro (229-230, juin-juillet 1976) donne, page 2 de couverture, nos nouveaux tarifs d'abonnement à dater du 1er juillet 1976.

La gestion de notre Revue est particulièrement difficile. C'est pourquoi nous vous supplions de bien vouloir vous conformer à ces tarifs, particulièrement ceux d'entre vous qui renouvellent leur abonnement selon les tarifs précédents.

Nous les prions instamment de bien vouloir se mettre en règle en nous adressant la différence entre anciens et nouveaux tarifs.

Aidez-nous. Merci.

A. Musson

Yves HUCHER
Musicologue

Chroniques azuréennes

Nous sommes particulièrement heureux de reprendre cette rubrique en ce début de saison, avec le compte rendu de trois « événements » qui méritent d'en fournir toute la matière, même s'ils ont eu lieu avant les vacances.

Nice, Antibes et Toulon en sont les « lieux », et ces trois fêtes musicales, fort différentes l'une de l'autre, ont eu un point commun : ce fut d'attirer un public fort nombreux. Il faut s'en réjouir car il ne s'agit pas là de « manifestations » annoncées à son de trompe avec le désir de se singulariser à tout prix, ou de faire du nouveau qui n'est trop souvent que du « faux-nouveau ».

Enfin, le succès de ces trois manifestations suffit à prouver que la principale garantie de la réussite en art à un nom, un très beau nom... qu'on ne prononce et qu'on n'écrit plus guère qu'avec la crainte d'être ridicule : la *ferveur*...

Nice : « Jeanne au bûcher », d'Arthur Honegger

A la cathédrale Sainte-Réparate, ont été données deux auditions de la *Jeanne au bûcher*, de Claudel et Honegger. Deux auditions qui vont avoir une « conséquence » : un enregistrement français — enfin ! — d'une œuvre qui demeure l'un des sommets de la musique française du XXe siècle.

On se rappelle la genèse de l'œuvre. Ida Rubinstein assiste un beau jour de 1934 au premier concert donné à la Sainte-Chapelle par la *Psalette Notre-Dame*, que Jacques Chailley avait créée pour accompagner les représentations de théâtre du moyen âge des « Théophiliens ». Accompagnée d'Arthur Honegger, elle assiste à une représentation de ces étudiants qui s'étaient groupés autour de leur maître, Gustave Cohen. Et Ida Rubinstein, au lendemain de la soirée, affirme son désir de voir réalisée une « grande fresque populaire » qui serait consacrée à Jeanne d'Arc, Honegger en étant le musicien. Celui-ci accepte d'enthousiasme. On pressent Paul Claudel qui d'abord se dérobe. Mais durant un voyage de Paris à Bruxelles, le poète des *Odes* reçoit la vision de deux mains qui se joignent.

Quinze jours plus tard, le texte était écrit. Ainsi allait se réaliser ce « magnifique foyer de lyrisme... cathédrale en puissance ». On entendit l'œuvre en oratorio, à Bâle et Zurich en 1938, à Orléans en 1939. A la scène, l'Opéra de Paris, qui avait « reçu » l'œuvre dès 1936, ne la réalisa qu'en 1950, après Zurich, Montevideo, Milan et Buenos-Aires !

C'était, à notre connaissance, la première exécution à Nice : elle fut telle qu'on pouvait l'espérer, en dépit de la complexité et de la difficulté de réalisation d'une telle œuvre. Pour parvenir à ce résultat : le nombre de séances de travail voulu et l'union de tous les participants. L'Orchestre Philharmonique de Nice, à la fin d'une saison épuisante et au meilleur de sa forme. Les chœurs de l'Opéra de Nice, la Chorale du Conservatoire de Région de Nice, l'Ensemble des Chorales diocésaines et la Chorale Jean-Pierre Grégoire. Des élèves de la classe d'art dramatique du Conservatoire national de Région de Nice. Des solistes : Michèle Battaini, Cornélia Jegoudez et Suzanna Rosander ; Michel Carey, Otto Linsi et Daniel Routtier. Enfin, les deux récitants : Alain Cuny, la seule « erreur de distribution » de cet ensemble en dépit de tout le talent de ce grand comédien, et bouleversante, humaine, habitée par son rôle, Muriel Chaney.

Après une longue, très longue minute de silence qui prolongeait l'ultime note, ce fut l'ovation sincère, heureuse, spontanée. Du public, certes, pour tous les interprètes. Mais aussi de tous les interprètes pour celui qui fut l'âme de cette réalisation : Jean-Marc Cochereau.

Une mémoire qui lui aurait permis de diriger l'œuvre par cœur. Pas un instant de défaillance. Une précision du geste qui ne doit rien au « mécanisme de la baguette ». Une compréhension totale et profonde d'une œuvre dont chacun s'accorde à reconnaître la difficulté en raison même de sa diversité : voilà ce que Jean-Marc Cochereau a confirmé, entre autres qualités.

Et Jean-Marc Cochereau n'a que vingt-cinq ans...

Puisse l'enregistrement traduire fidèlement ce que furent ces deux exécutions ! Et que le « mot de la fin » nous l'empruntions à un « parisien » qui avait fait le voyage ; c'est Jacques Chailley en personne qui disait : « On fait vraiment du bon travail... en province ! »

Antibes : Cinquième Festival du Jeune Soliste

Pour sa cinquième année, le Festival du Jeune Soliste d'Antibes, sans tapage ni basse démagogie, avec des moyens financiers limités, a atteint à un rare degré d'authenticité et de personnalité, tout en affirmant la valeur et l'efficacité de son rôle.

Rappelons que ce Festival, placé sous le haut patronage de M. Gallois-Montbrun, directeur du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, est l'œuvre de quelques « courageux » et bénévoles qui, sous l'égide de la Municipalité d'Antibes et avec l'appui de l'Association sportive ouvrière antiboise, ont créé une section « Culture - Loisirs - Musique » qui s'est vouée à l'organisation, à la réalisation et à l'épanouissement de ce Festival.

Festival du Jeune Soliste ? Qu'est-ce à dire ?

Avec leur esprit « sportif » au meilleur sens du terme et leur sens de l'humain, ces hommes ont compris les difficultés de jeunes solistes en début de carrière, et ils ont voulu leur offrir l'occasion de se faire entendre en public et avec orchestre. Mais le choix de ces « jeunes » était une autre difficulté. Pour la résoudre, les organisateurs ont fait appel aux lumières d'Evelyne Pitti, elle-même premier prix de piano du Conservatoire de Paris, puis de Pol Mule, le chef d'orchestre qui a été, dès l'origine, le compagnon fidèle du Festival.

Et c'est ainsi qu'en cinq ans, au cours d'un cycle de six concerts par an, ont été présentés *vingt-huit* jeunes solistes qui, outre leur valeur, n'ont à répondre qu'à deux conditions : avoir moins de trente ans et être titulaire d'un premier prix du Conservatoire de Paris.

Parmi les chefs d'orchestre : Helen Quach, Jacques Mercier, J.-M. Cochereau et Philippe Bender. Chez les pianistes, on a entendu J. Gauthier, Anne-Marie Ghirardelli, Daria Hovora, Josette Morata, Evelyne Pitti, P. Pradier, J. Rouvier, et l'on a eu la révélation d'Hiroshi Tajika et du pianiste turc Husseyn Sermet. Ph. Bride, Josette Manzoni, G. Prouvost, M. Tholance et G. Torgomian ont figuré parmi les violonistes, mais déjà trois d'entre eux, qui ont connu à Antibes l'un de leurs premiers succès, ont atteint maintenant à la notoriété : J.-J. Kantorow, E. Krivine et H. Le Floch.

On a entendu la harpe de Marie-Pierre Cochereau, la trompette de Guy Touvron, la flûte de Thomas Prévost et la clarinette de Michel Lethiec. Mais le violoncelle n'a pas été oublié avec F. Borsarello, Yvan Chiffoleau et surtout Frédéric Lodéon.

Arrêtons-nous un instant à ce dernier exemple. Lodéon a tout juste vingt-quatre ans. Il a débuté, voici quatre ans, au Festival du Jeune Soliste dont il est, non pas la vedette, mais un peu l'enfant chéri — et souhaitons-lui de ne pas en devenir « l'enfant gâté » ! Sans le Festival d'Antibes, il ferait sans doute la même carrière, mais pas de la même façon ni dans le même esprit, avec la même joie de vivre. Il le sait, il le dit — et il a l'élégance, lui, de ne pas l'oublier et de le redire devant les caméras de la télévision !

Une ombre à ce tableau : le problème de l'orchestre.

Durant les premières années, le Festival du Jeune Soliste a bénéficié de la présence de l'« Orchestre de l'O.R.T.F. de Nice-Côte d'Azur » dont on connaît la lamentable disparition. Pour lui succéder, on a imaginé un « Orchestre régional Provence-Côte d'Azur » dont le sigle « O.R.P.C.A. » est aussi... croassant qu'aberrante sa composition et incertaine sa destination. Trente musiciens ne font ni un orchestre « de chambre » ni un « symphonique », et si l'on peut trouver un certain rérpertoire chez les baroques ou en « fabriquer » avec certains de nos modernes — d'ailleurs peu empressés à se manifester en la circonstance ! — il est bien évident que, quelle que soit la qualité de ses membres, un tel orchestre ne peut accompagner les *concerti* classiques, romantiques et modernes !

Par bonheur, l'an dernier et cette année, l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo a rehaussé de son prestige le Festival du Jeune Soliste d'Antibes et a été pour beaucoup dans l'éclatant succès de ces deux « saisons ». Cette année, pour un des six concerts, l'Orchestre Philharmonique de Nice a pu répondre à l'appel des organisateurs. Mais ces deux formations ont leur « saison » et leurs obligations, et ne peuvent assurer la totalité du Festival. Pourquoi ne songerait-on pas — avec un surcroît de crédits — à faire appel à des orchestres étrangers... à la Côte d'Azur ? Pour notre part, nous le souhaitons tout autant que nous souhaitons que le Festival reste « français » en ce qui concerne les jeunes invités.

En résumé, une intention plus que louable — aider les jeunes au début d'une carrière de plus en plus difficile — a été suivie d'une vraie et solide réalisation : le Festival du Jeune Soliste d'Antibes est monté d'un début... modeste à une cinquième saison où l'on a refusé du monde. Il a rendu service à plusieurs « jeunes » en leur faisant prendre conscience d'eux-mêmes avant ou au milieu de différents concours internationaux. Il a été pour les Antibois l'occasion d'une véritable « fête » de la musique et a attiré un très grand nombre d'« étrangers » à la Côte d'Azur, et même d'étrangers tout court !

Cela nous paraît plus que suffisant pour souhaiter que les pouvoirs publics et les organes de diffusion daignent enfin s'apercevoir qu'Antibes n'est pas seulement la cité de la « Rose d'Or de la Chanson » et d'un « Festival du Jazz » parmi beaucoup d'autres ! Le Festival du Jeune Soliste est le plus beau fleuron de ses activités musicales.

Toulon, après Monte-Carlo, accueille Roland Petit et... Marcel Proust

Si notre temps souffre particulièrement d'un renversement des valeurs, si une réputation, une notoriété se fondent sur ce qui est le plus vain et se détruisent de la même façon, on le doit certes à l'argent et à la publicité. Mais ne le doit-on pas également à l'abus du mot « prestige » au souci d'assurer son « image de marque » ?... Et comme ne songer qu'à son « prestige » conduit aux pires maladresses, aux plus inquiétantes erreurs, rien d'étonnant à ce que les valeurs soient bouleversées, le « bon goût » et l'« l'art de juger », menacés, et du même coup toute l'évolution artistique de la génération que nous sommes sensés préparer.

Ce qui est vrai à Antibes, à propos des « Jeunes Solistes », ne l'est pas moins dans le monde de la danse, où la maladie du « dépoussiérage » des chefs-d'œuvre, le virus du « nouveau à tout prix », le poison du « message à apporter par tous les moyens » sévissent de la façon la plus dramatique et la plus aberrante.

Et pourtant, il y a encore des hommes et des « compagnies » qui font du bon travail, une vraie œuvre d'art, et que le public acclame ! Mais en parle-t-on suffisamment ?

C'est à ces réflexions que nous nous livrions, par deux fois, après avoir applaudi « Les Ballets de Marseille », c'est-à-dire la Compagnie Roland Petit.

Une première fois, à Monte-Carlo, pour une présentation « nouvelle » de *Coppélia*. Certes, voilà une œuvre vieillotte, argument et musique ! Certes, voilà une œuvre sans prétention autre que la plus belle de toutes : divertir au sens le plus noble du terme ! Quelle proie pour certains « balletomanes » dans le vent, pour certains « partisans du dépoussiérage » à tout prix et, pourquoi pas ? pour certains « maniaques du message » !...

Eh bien, non ! Avec une franche, saine et salutaire simplicité, Roland Petit nous a « restitué » *Coppélia*, non sans la rajeunir, certes, mais avec le respect que les spécialistes apportent à la « restauration » d'un tableau menacé des atteintes du temps. Cela est frais, jeune, pimpant ! Cela danse, avec un zeste de gestes saccadés, un piment d'effets mécaniques et, dans ce sens, le tableau des automates est le plus étonnant. On entend la musique — ce qui est de moins en moins de mode dans une compagnie de ballet qui se respecte !... On donne le goût de danser, de sourire, de vivre : est-ce que ce n'est pas déjà beaucoup pour un artiste digne de ce nom ?...

Mais Roland Petit sait aussi aller plus loin, très loin...

Se souvient-on encore de l'audace qu'eut un jour Gaston Baty de porter la main sur le chef-d'œuvre de Flaubert pour donner à la scène une *Madame Bovary ?* Quel tollé à l'annonce de ce sacrilège ? Quelles griffes en avant au lever du rideau ?... Et soudain, le miracle ! Devant tant de respect de l'œuvre, tant d'amour, de soumission et en même temps de grandeur, de sérénité dans la volonté d'être soi, les plus prévenus — à condition d'être de bonne foi — rentraient leurs griffes et applaudissaient...

On connut le même phénomène avec le même ouvrage lorsque Emmanuel Bondeville osa faire, de *Madame Bovary*, un ouvrage lyrique signé d'un fin lettré, d'un homme de goût et d'un véritable artiste.

Eh bien ! Roland Petit a renouvelé ce miracle. Il a *osé* aborder l'œuvre de Marcel Proust, non pour donner une version chorégraphique d'un ouvrage tel qu'« *A la recherche du temps perdu* », mais pour illustrer quelques aspects seulement du récit proustien.

Nous avions manqué la création mondiale de ces « *Intermittences du cœur* », l'an dernier à Monte-Carlo, dans le cadre du Festival des Arts, mais nous avons pu voir ce spectacle à l'occasion du Festival de Toulon. Avec quelle joie, quel ravissement !

Roland Petit a tout osé. Il a tout réussi !

Il a osé, répétons-le, ouvrir le grand œuvre de Proust, le plus difficile à fractionner en « morceaux choisis », à découper en moments essentiels, à condenser en un spectacle d'une durée normale. Il a réussi cependant à donner ces « moments de danse » qui pouvaient naître d'un « instantané » pris aux moments passionnels de l'œuvre.

Roland Petit a osé aborder, avec son art, les thèmes qui ont le plus cruellement hanté le narrateur — il le dit lui-même dans son avant-propos. Il a osé le faire avec la franchise la plus sobre, la plus dépouillée. Il faut beaucoup de courage vrai et probe pour oser mettre en scène — certes, de dos — un homme nu, sans que cela soit choquant, ridicule ou mesquin !

Roland Petit a osé choisir les musiques que Proust chéris-

sait le plus, de Beethoven à Saint-Saëns et de Wagner à Fauré ou Franck. Il a réussi à faire admettre sans peine au musicien que l'on puisse danser sur le Presto du *XIIIe Quatuor* de Beethoven, sans hurler au sacrilège, et pas seulement parce qu'il a respecté le mouvement de l'œuvre et que son public peut l'entendre : c'est surtout parce qu'il nous fait comprendre comment et pourquoi Proust a pu intégrer une telle page à son œuvre, lui qui fut, dans la littérature française, l'un des plus proches de la musique.

Treize tableaux en deux parties, du plus féérique « *Les Aubépines, ou les mots-fées* » au plus pénible à supporter, « *Les Enfers de M. de Charlus* », du plus poétique « *La Petite Phrase de Vinteuil, ou la musique des amours* » au plus réaliste, « *M. de Charlus vaincu par l'impossible* », du plus impondérable « *La regarder dormir, ou la réalité ennemie* » au plus profond, cet ultime tableau intitulé « *Cette idée de la mort...* » où le monde apparaît au narrateur comme derrière « une porte funéraire ».

Et quels artistes dans cette compagnie de ballets. Quelle science de la danse et du geste, et même de l'immobilité ! Quelle discipline que l'on sent nourrie de l'admiration pour le maître dont la présence sur scène, au moment des rappels, vaut tous les applaudissements de la terre !...

Oui !... On fait décisément du bon travail... en province !

Et la Côte d'Azur, quoique submergée de festivals, n'est nullement en reste avec les « autres provinces ».

Bien au contraire !

On pourrait peut-être s'en souvenir... en « haut lieu » et dans certains ministères ou secrétariats d'Etat.

Et non moins, répétons-le, sur nos antennes et nos « petits écrans » dont les habitués sont vraiment trop fondés à croire qu'il n'est de... « bonne musique » qu'à Paris.

Propos dont Villon n'aurait jamais fait une ballade !...

INFORMATIONS DIVERSES

I.M.M.A.L.
Institut musical des Méthodes actives - Lyon
8, rue du Plâtre - 69001 Lyon
Tél. : (78) 27.24.40

Centre de Formation à la Pédagogie musicale agréé par le Secrétariat d'Etat à la Culture

ACTIVITES PEDAGOGIQUES ADULTES ANNEE SCOLAIRE 1976-1977

- *Cours de méthode active basé sur les principes de Carl Orff,* direction Professeur Jos Wuytack.

A compter de la rentrée scolaire 1976-1977, sont organisés par l'I.M.M.A.L. des cycles de formation à la méthode active *Carl Orff.* Cet enseignement sera assuré par le Professeur Jos Wuytack, de l'Université de Louvain, chargé par Carl Orff de la Pédagogie Orff pour tous les pays de langue française.

Deux ateliers fonctionneront selon les modalités suivantes :

I. *Certificat d'initiation à la méthode C. Orff*

Cours ouvert aux éducateurs, instituteurs écoles maternelles et primaires, etc. *Base exigée :* connaissance élémentaire du solfège (lecture, valeur de notes, intonation simple, etc.). Cours le *samedi* de 13 h à 22 h (13 h-17 h et 18 h-22 h). Durée du cycle : 2 ans; 8 cours par an. Age limite : 40 ans. *N.B. :* L'assiduité pendant deux années est *obligatoire.* Un test de contrôle des connaissances demandées sera effectué lors de la première séance.

II. *Diplôme pédagogique d'initiation musicale Méthode C. Orff*

Cours ouvert aux étudiants professionnels de musique, professeurs de musique de l'Education nationale et des Conservatoires, etc. Cours le *dimanche,* de 8 h 30 à 18 h (8 h 30-12 h 30 et 14 h-18 h). Durée du cycle : 2 ans; 8 cours par an. Age limite : 40 ans. *N.B. :* L'assiduité pendant deux années est *obligatoire.* Un test de contrôle aura lieu lors de la première séance.

- *Cours de formation à la méthode d'éducation musicale M. Martenot :*

A compter de la rentrée scolaire 1976-1977, des séances consacrées à la méthode M. Martenot sont organisées à l'I.M.M.A.L. Cet enseignement sera assuré par M. René Clément, responsable de la Pédagogie et professeur au Conservatoire national de Région de Lyon, ancien élève de M. Martenot, et directeur de l'I.M.M.A.L.

Un atelier fonctionnera selon les modalités suivantes :

Diplôme pédagogique d'initiation musicale Méthode M. Martenot. Cette formation continue s'adresse aux étudiants professionnels de musique, aux professeurs de musique de l'Education nationale, des Conservatoires, etc., et éventuellement aux candidats ayant déjà suivi un ou plusieurs stages de méthodologie Martenot et témoignant d'un niveau musical suffisant. L'acceptation à ce cours ne sera définitivement prononcée qu'après un test de musicalité qui sera effectué lors des premières séances. *Les cours auront lieu* une fois par mois, *le vendredi, de 19 h à 22 h,* ce qui représente neuf séances pour l'année scolaire.

- *Programme :*

Particularités psycho-pédagogiques de la méthode - Le rythme - Le chant libre - Audition et constitution de la « pensée musicale » - Le chant conscient - Les « exercices associés » et l'intonation solfiée - L'improvisation - La théorie appliquée - Culture de l'enseignant et objectif de l'éducateur par l'art - Travail sensoriel niveau adulte - Accompagnement au piano, harmonisation, improvisation rythmique, mélodique et instrumentale.

- *Cours de maîtrise pédagogique Suzuki :*

Les séances consacrées à la méthode d'enseignement des instruments à cordes pour les jeunes enfants, élaborée par le grand pédagogue japonais Shinichi Suzuki, instaurées à l'I.M.M.A.L. en 1975-1976, seront poursuivies cette année. Ces cours sont ouverts aux professionnels et enseignants de : *violon, alto, violoncelle.*

- *Organisation de l'enseignement :*

Ces cours de maîtrise sont assurés par Mme Tomiko Shida, ancienne élève de M. Suzuki au Talent Education (Institut Suzuki), où elle a obtenu son diplôme d'enseignement, élève d'Arthur Grumiaux au Conservatoire de Bruxelles, et Grand Prix au Concours international de Munich.

- *Modalités de fonctionnement :*

Les cours auront lieu le *samedi,* de 10 h à 16 h, suivant le planning ci-après (pour 1976-1977) : samedi 13 novembre 1976; samedi 11 décembre 1976; samedi 8 janvier 1977; 12 février 1977; samedi 19 mars 1977; samedi 23 avril 1977; samedi 21 mai 1977; samedi 18 juin 1977.

L'inscription sous-entend l'assistance à la *totalité des cours,* soit huit séances pour cette année scolaire.

- Les cours, consacrés à la méthode Edgar Willems, seront poursuivis par l'I.M.M.A.L. en 1976-1977. Cet enseignement sera assuré, comme l'an dernier, par le Professeur Jacques Chapuis, directeur de l'Institut Edgar Willems, et président de l'Association internationale des Professeurs d'Education musicale, méthode Edgar Willems.

Quatre ateliers fonctionneront selon les modalités suivantes :

I *Certificat d'initiation musicale Méthode E. Willems - Première année*

Cours recommandé aux enseignants, éducateurs écoles maternelles, écoles primaires, enfance inadaptée, étudiants en musique, professeurs de musique. *Le vendredi, de 18 h 30 à 22 h 30.* Un cours par mois (9 cours répartis sur l'année). *Durée du cycle : deux années. N.B. :* L'assiduité pendant deux années est *obligatoire.*

- *Programme :*

Développement auditif - Rythme, rythmique et métrique - Mouvements corporels - Mélodie, chants et chansons - Solfège et harmonie, degré élémentaire - Pédagogie : bases psychologiques de l'éducation musicale et classe d'application - Pratique instrumentale : matériel sensoriel, flûte à coulisse, flûte à clavier, carillon et instruments à percussion.

II. *Certificat d'initiation musicale Méthode E. Willems - Deuxième année*

Ne peuvent s'inscrire en deuxième année que les élèves ayant suivi régulièrement le cours du certificat première année l'an dernier.

Le samedi, de 15 h à 20 h; un cours par mois (neuf cours répartis sur l'année). A l'issue de cette deuxième année, les stagiaires ayant satisfait au test organisé en fin de cycle scolaire recevront le certificat d'initiation musicale méthode Edgar Willems.

III. *Diplôme pédagogique d'initiation musicale*
Méthode E. Willems - Deuxième année

Ne peuvent s'inscrire en deuxième année que les élèves ayant suivi régulièrement le cours de première année de diplôme de l'an dernier.

Le dimanche, de 9 h 30 à 12 h et de 14 h à 16 h 30; un cours par mois (neuf cours répartis sur l'année).

Un test musical et pédagogique sera effectué à la fin de cette deuxième année.

IV. *Cours de pédagogie du piano,*
inspiré des principes d'Edgar Willems,
Méthode Jacques Chapuis

Ce cours s'adresse aux étudiants des cycles plus haut cités, ainsi qu'aux enseignants du piano et aux étudiants professionnels de musique.

Le Jeudi, de 18 h à 21 h; un cours par mois (neuf cours répartis sur l'année).

- *Programme :*

a) Pédagogie enfants : Importance des débuts et de la préparation musicale pré-solfégique et pré-instrumentale - Applications instrumentales des mouvements corporels naturels, des jeux de mains et de doigts, partant de la musique vécue (rythme, mélodie, harmonie) - Associations et ordonnances des sons, des noms, des notes, des touches et des doigts - Application des chansons au piano. Programme progressif pour les mains alternées, les mains séparées et les mains ensemble - Inventions et improvisations au piano - Lectures musicales à première vue (horizontale et verticale) - Comment acquérir une maîtrise instrumentale en partant de la vie et de la musique - La mémoire musicale et instrumentale - La littérature (par un cours avec des exemples donnés suivi par une leçon pratique avec un enfant).

b) Travail au niveau adulte : Leçon globale - Entretien - Conseils de perfectionnement - Maîtrise et interprétation avec les participants eux-mêmes.

Vacances scolaires 1976-1977

Vacances de la Toussaint :

Du jeudi 28 octobre inclus au jeudi 4 novembre au matin.

Vacances de Noël :

Du lundi 20 décembre 1976 au lundi 3 janvier au matin.

Vacances de février :

— *Zone A* (académies de Besançon, Dijon, Grenoble, Limoges, Montpellier, Nantes, Poitiers, Reims et Strasbourg) : du lundi 7 février 1977 inclus au lundi 14 février au matin.

— *Zone B* (académies d'Amiens, Aix-Marseille, Bordeaux, Caen, Clermont-Ferrand, Corse, Lille, Lyon, Nancy-Metz, Nice, Orléans-Tours, Rennes, Rouen et Toulouse) : du lundi 14 février inclus au lundi 21 février inclus.

— *Zone C* (Antilles-Guyane, Créteil, Paris et Versailles) : du lundi 21 février au 28 février au matin.

Vacances de printemps :

— *Zones A et B :* du lundi 28 mars inclus au mardi 12 avril au matin.

— *Zone C :* du samedi 2 avril inclus au lundi 18 avril au matin.

Grandes vacances :

Du vendredi 1er juillet inclus au mardi 13 septembre au matin pour les élèves et pour les enseignants au lundi 12 septembre au matin.

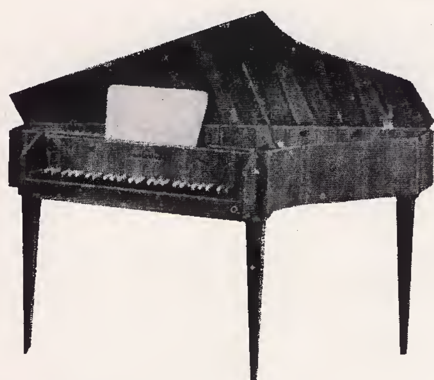
Quatre demi-journées de vacances consécutives ou non pourront en outre être accordées dans le cadre de l'année scolaire, afin de répondre à des nécessités locales.

(*Arrêté du 6 mai 1976, paru au* B.O., *n°* 20, *du 20 mai 1976.*)

BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

☎ **878.24.88**





- **Location**
- Livraison franco dans toute la France
- Crédit courant ou personnalisé
- Leasing (location vente de longue durée)

EPINETTE

Clavier 4 1/2 octaves du Do au Fa.
1 jeu 8'.
2 registres de luth (basse et dessus).
Longueur 150 cm - Largeur 95 cm - Poids 35 kg.
Plaqué chêne ou cerisier.

CLAVECIN - Modèle 150

1 clavier 5 octaves du Fa au Fa.
2 jeux 8' et 4' - jeu de 8' avec luth.
Genouillère pour jeu 4' et accouplement.
Longueur 150 cm - Largeur 92 cm - Poids 60 kg.
Plaqué chêne ou cerisier.

LINDHOLM **Fabrication allemande**

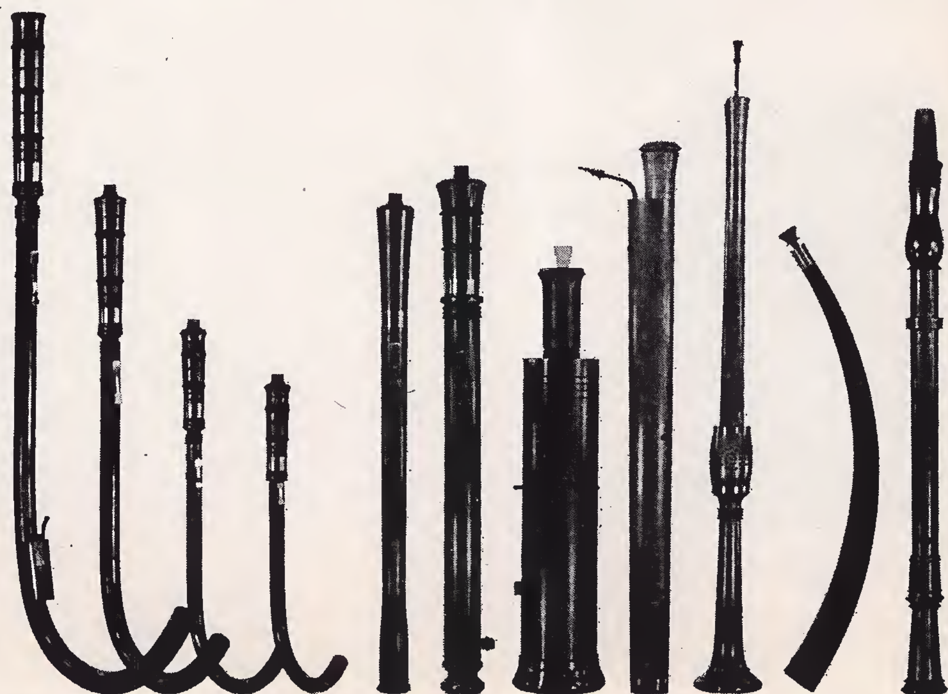
BOUVIER-PARIS

FOURNISSEUR DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE PARIS
15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS - TEL. : 878.24.88

MOECK

FLUTES A BEC

INSTRUMENTS BOIS D'EPOQUES RENAISSANCE ET BAROQUE



SOCIETE FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Pour le musicien d'avant-hier, le musicologue est un monsieur barbu, renfrogné et ennuyeux ou une demoiselle vénérable et acariâtre : leur point commun est de remuer la poussière des bibliothèques.

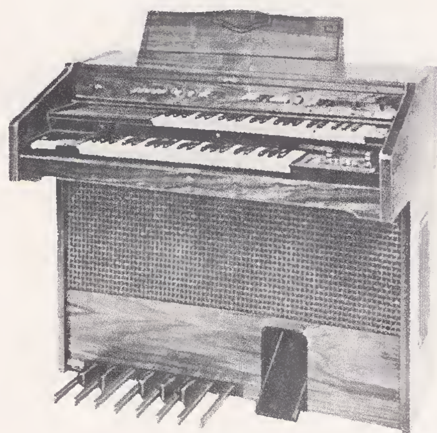
Les récentes journées d'études de la *Société française de Musicologie* pouvaient aisément démontrer le contraire : on y pouvait rencontrer les plus sympathiques enthousiasmes, et les sourires les plus charmants. Et puis, faisait remarquer l'un des rapporteurs, il suffit de consulter les programmes des concerts depuis quelques décennies pour constater quel fantastique travail ont accompli les musicologues français ou étrangers : résurrection des répertoires médiéval, renaissance, baroque ou classique, voire romantique. Mise en valeur de ces répertoires ; exploration ethnomusicologique rationnelle : tout cela est du concret, de l'or en barres ! Faire de la musicologie, c'est en fait aimer et servir deux fois la Musique.

Sous l'impulsion de Madame Nanie Bridgman, présidente, la Société a donc tenu ses assises pour la cinquième fois. Après Aix-en-Provence, Strasbourg, Poitiers, Rouen, c'est la magnifique et paisible abbaye de Bassac (Charentes) qui a servi de cadre, du 5 au 8 septembre 1976, à ces journées axées sur deux thèmes : année romane en Poitou-Charentes, et le vin dans la musique. L'absence d'André Verchaly — auquel nous souhaitons un rétablissement définitif — a été durement ressentie. Sa communication sur *L'Air à boire sous Henry IV et Louis XIII* a été, dans la mesure du possible, évoquée par Denise Launay, qui a poursuivi le panorama de *L'Air à boire depuis la Fronde jusqu'à la Révolution.* Ursula Günther (Göttingen) parlait de *La Chanson à boire au XIVe siècle*, cependant que France Vernillat présentait quelques aspects caractéristiques de ce type de chanson dans le *répertoire traditionnel.* La partie romane de ces journées a été illustrée par *Un aspect de la création liturgique à l'époque romane* (trope *Quem nasci mundo*), expliqué avec charme et pertinence par Nicole Sevestre (Paris), cependant que Michel Huglo présentait un riche montage audio-visuel sur *La Musique médiévale dans les églises romanes de Charente,* et participait à un débat avec Shima Arom, à propos de *Chant grégorien et musique centre-africaine.* Enfin, deux exposés de Jean Maillard (Fontainebleau) et Hendryk Van der Werf (Rochester N.Y.) étaient consacrés aux *Problèmes d'interprétation des monodies profanes des XIIe et XIIIe siècles,* le tout agrémenté de multiples auditions.

Un dîner offert par Mademoiselle Marie-Alice Hennessy dans le magnifique cadre d'une distillerie à Juillac-le-Coq permit aux participants étrangers (et français !) d'apprécier, ô combien, l'hospitalité et la gastronomie locales ; un très beau récital d'Olivier Bernard (Beethoven, Schumann et Brahms), un concert improvisé au clavecin par Françoise Petit (Colietti, Couperin) ; un circuit guidé des églises de la région, notamment une visite de la curieuse église « troglodyte » d'Aubeterre, complétèrent merveilleusement ce sympathique colloque qui a prouvé aux nombreux participants la vitalité d'une Société qui ne cherche qu'à recueillir de nouveaux membres qu'unit un même amour éclairé de la Musique. Rappelons le siège social de la Société française de Musicologie : 2, rue de Louvois, 75002 Paris. (Cotisations : 50 F, C.C.P. Paris 627.08).

FARFISA

fabrication italienne



Modèle PARTNER 250 R

Avec unité automatique d'accompagnement « Partner 14 »

2 claviers de 44 notes - pédalier de 13 notes.
(16'-8'-Sustain - Bass Guitar) - 3 pieds - 9 registres.
Automatic Bass - Easychord - Réverbération - Vibrato.
Avec banquette et couvercle.

RIHA CLASSICA



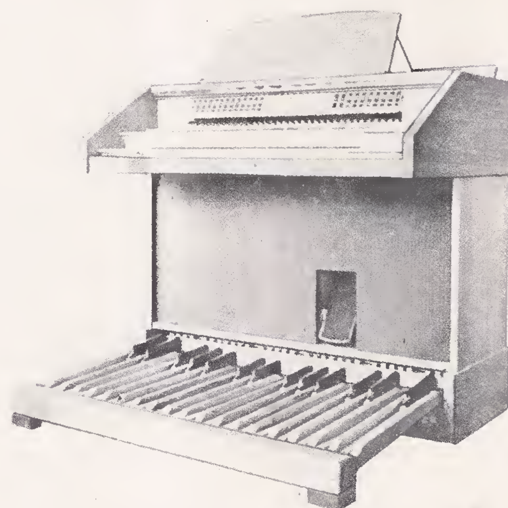
BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

878.24.88

ORGUE ELECTROSTATIQUE Dereux

fabrication française



Instrument classique, fidèle à la tradition et qui permet l'exécution de toute la littérature de l'orgue.
2 claviers de 5 octaves - pédalier 32 notes - banc.
Accouplement Récit-Grand Orgue - Récit-Pédale - Grand Orgue-Pédale - Balance sur chaque clavier - Réverbération - Prise de casque.
Ebénisterie chêne clair, foncé et acajou.

— Livraison franco dans toute la France
— Crédit courant ou personnalisé
— Leasing (location vente de longue durée)

Le numéro 32 (24 mai 1976) du « Courrier de l'Education », bulletin d'information du Ministère, a publié sous le titre « Réflexions sur les contenus » les conclusions déposées par trois groupes de réflexion ayant remis leurs rapports au ministre.

Voici l'un de ces rapports, que nos lecteurs liront avec intérêt, celui de J.-M. Daudrix.

Apprendre à regarder et à écouter comme on apprend à lire

par Jean-Marie DAUDRIX

Jusqu'à il y a près de cent ans, un seul mode d'expression a été exceptionnellement favorisé, grâce à la multiplication et la diffusion que lui offrait l'imprimerie : le langage écrit. Mais après Gutenberg, il y a Niepce et Daguerre, Charles Cros et Thomas Edison, Edouard Branly et Guglielmo Marconi, Louis et Auguste Lumière : c'est-à-dire, la photographie, l'enregistrement des sons, la télégraphie sans fil, le cinématographe. Avec eux, le Son, l'Image et le Geste trouvent leur mémoire et, par la télévision, une quasi-ubiquité.

Puisque l'Etat a charge de l'éducation (obligatoire) des jeunes, il faut aujourd'hui apprendre à regarder les images, à écouter les sons, comme on apprend à lire les imprimés, sous peine d'être accusé de conditionner les esclaves de l'audiovisuel envahissant. Ainsi, par réflexe de défense, donc par nécessité, on retrouve les objectifs fondamentaux d'une éducation artistique globale.

De même que pour apprendre à lire (et à écrire), on fait référence aux meilleurs textes, de même pour l'éducation de la vue et de l'ouïe, on s'environne des meilleures réalisations visuelles et sonores. Cela est vrai des arts de l'ouïe — poésie, chant, prise de sons, musique —, des arts de la vue — peinture, sculpture, photographie, urbanisme — et des arts du spectacle : théâtre, danse, cinéma.

Mais peut-on enseigner l'art ? Sans aucun doute. L'art n'est pas un pur mystère : toute œuvre d'art est le produit de multiples codifications (historiques, techniques, scientifiques, idéologiques...) qui sont repérables et analysables. Il y a donc une pédagogie de l'art : elle consiste à construire méthodiquement le chemin rationnel qui mène vers l'irrationnel de l'émotion esthétique.

Cette éducation devra être à la fois spécifique et globale : elle montrera les liens qui unissent les différents arts, mais aussi leurs différences irréductibles, entre eux et à l'intérieur de chacun d'eux. La perception de ces différences en même temps que la vision de ces rapports constituent proprement l'objectif à atteindre.

Il est clair que seule une pédagogie active, suscitant la participation constante des élèves permettra d'y parvenir. Cela ne veut pas dire qu'il faille céder à l'utopie de la non-directivité. **Laisser l'enfant à sa seule liberté le conduirait rapidement au vide, au silence, au blocage. Il a besoin d'être guidé, encouragé à l'effort.** Il doit aussi être mis en contact très tôt avec ce que l'art universel a produit de plus remarquable à toutes les époques, dans tous les genres et dans tous les styles.

Un tel enseignement implique à l'évidence une unité de direction et de méthodes. Au niveau de l'école élémentaire, les instituteurs, dont la formation initiale sera améliorée et l'encadrement renforcé, resteront comme aujourd'hui les initiateurs, les éveilleurs. Au niveau des collèges, les trois branches de l'éducation esthétique — arts plastiques, arts musicaux, arts du spectacle — devront être prises en charge par des professeurs polyvalents travaillant en équipe avec leurs collègues des autres disciplines et en liaison avec les responsables culturels locaux. Enfin, la commission juge souhaitable que l'éducation esthétique soit intégrée sous forme de discipline obligatoire dans le tronc commun des lycées.

D'une façon générale, il importe que, dans le cadre de l'enseignement obligatoire, l'éducation esthétique soit fondamentalement démocratique, c'est-à-dire s'adresse à tous les élèves sans aucune exception. Il ne s'agit pas de chercher à sélectionner parmi eux les sujets particulièrement doués pour une forme d'art ou pour une autre, mais de permettre à chacun d'aimer l'art et de s'exprimer par lui s'il le désire, pour accéder à une vie plus équilibrée, plus intelligente et plus heureuse.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

IMPRESSIONS C.L.J., 29 rue Deparcieux, 75014 PARIS DEPOT LÉGAL 3e trimestre 1976 Le Directeur de la publication : André MUSSON

N° 1205